

Санкт-Петербургский государственный университет
Направление подготовки 50.04.01
«Искусства и гуманитарные науки»

ТАРАСЕВИЧ ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА

**ОРГАННАЯ ХОРАЛЬНАЯ ОБРАБОТКА
В СЕВЕРНОЙ ГЕРМАНИИ
(1500–1650)**

Выпускная квалификационная работа
магистра искусств и гуманитарных наук

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
А. А. Панов

Рецензент –
кандидат искусствоведения,
доцент Р. А. Насонов

Санкт-Петербург
2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
I. ОРГАННАЯ ХОРАЛЬНАЯ ОБРАБОТКА В XVI ВЕКЕ	7
I.1. Органная музыка в рамках немецкой католической традиции.....	7
I.2. Реформы Мартина Лютера 1517 года. Формирование нового корпуса церковных песнопений	10
I.3. Северо-немецкий орган	13
I.4. Место и назначение органной хоральной обработки в богослужении	13
I.5. Записанные образцы органной музыки	16
II. ОРГАННАЯ ХОРАЛЬНАЯ ОБРАБОТКА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА.....	19
II.1. Celler Orgeltabulatur (1601).....	19
II.2. Иоганн Штеффенс	22
II.3. Иеронимус Преториус.....	25
II.3.1. Магнификаты.....	26
II.3.2. Гимны	30
II.3.3. Сочинения для Мессы: Kyrie-циклы и секвенции.....	30
II.3.4. Хоральные фантазии	31
II.4. Михаэль Преториус	32
II.5. Якоб Преториус (младший)	35
II.5.1. Версус-циклы и одночастные хоральные обработки	36
II.5.2. Магнификаты.....	40
II.6. Мельхиор Шильд	42
II.7. Генрих Шайдеманн	46
II.7.1. Колорированные мотеты и обработки песен	47
II.7.2. Магнификаты.....	50
II.7.3. Kyrie-циклы	51
II.7.4. Хоральные обработки	52
II.7.5. Хоральные фантазии	54
II.8. Дельфин Штрук	55
II.9. Николаус Хассе.....	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	62
ЛИТЕРАТУРА	68
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ	74

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Жанр хоральной обработки лежит в основе практически всей органной культуры Северной Германии XVI–XVII столетий. Актуальность его изучения сопоставима с актуальностью изучения элементарной теории музыки, потому что именно в хоральных обработках сконцентрированы базовые принципы органной композиции. Со времени Филиппа Шпитты, Августа Готфрида Риттера и Макса Зейфферта не угасает интерес к произведениям композиторов северо-немецкой органной школы. В последние десятилетия в различных архивах обнаруживают новые рукописи. Исследования органной культуры Северной Германии охватывают все большую географию и все более ранний исторический период. Стараниями зарубежных музыковедов расшифровываются и издаются вновь найденные сочинения. В России, при возросшем за последнее время интересе к органной музыке и частом включении хоральных обработок в репертуар органных концертов, северо-немецкие образцы этого жанра первой половины XVII века почти неизвестны. Соответственно, задача восполнить информационный пробел в данной области видится вполне актуальной и практически значимой. Принимая во внимание возрождение литургической церковной жизни, хочется надеяться, что работа будет интересна также и церковным органистам. Изучение периода зарождения новой музыкальной культуры может помочь найти новые, но соотносящиеся с традицией, формы выражения современного духовного опыта.

Степень научной разработанности темы, как ни странно, совсем не велика. Жанр хоральной обработки, возможно, по причине своей обыденности и естественности для западной музыкальной культуры, или же из-за своей вторичности по отношению к вокальным образцам, не привлекает внимания большого числа исследователей. Как правило, хоральные обработки упоминаются в контексте более крупных музыкальных явлений.

В отечественном музыкознании исследованием северо-немецкой органной школы занимается М. Л. Насонова (к сожалению, ее работы не имеют пока

широкого распространения). Отдельно жанру хоральной обработки (не только органной) посвящена небольшая, но информативная брошюра Т. В. Франтовой, основанная, главным образом, на материале хоральных обработок И. С. Баха. Некоторую информацию о становлении протестантского хора можно найти в переведенном на русский язык труде А. Швейцера. Во внушительном по объему учебном пособии, созданном стараниями музыкантов Московской консерватории, северо-немецкая органная школа представлена только именами Дитриха Букстехуде и его младших современников.

Несравнимо больше информации можно найти в трудах зарубежных исследователей. Хоральной обработке в протестантской хоровой многоголосной музыке от Преториуса до Баха посвящена книга Фридрихельма Круммахера. Органным хоральным обработкам уделяется немалое внимание в зарубежных «историях» органной музыки (Г. Фрочер, В. Апель, А. Эдлер). Отдельного упоминания заслуживают две монографии о северо-немецкой органной школе. Одна из них — вышедшая в 2014 году работа Паоло Кривелларо. Книга кристально ясно структурирована и во многом ориентирована на освещение вопросов исполнительства. Другая монография — фундаментальный двухтомный труд Клауса Бекмана (2005, 2009). Объем и детализированность информации в сочетании с изысканным стилем научного немецкого языка не могут не восхищать. Удивительным, правда, кажется определение автором временных и географических рамок северо-немецкой органной школы. Они охватывают почти два с половиной столетия и простираются по всей территории распространения протестантизма, включая скандинавские страны. Возможно, что желание К. Бекмана доказать причастность того или иного явления к автохтонной, а значит, намного более ранней, чем творчество немецких учеников Свелинка, школе, повлияло на его оценку некоторых явлений и расстановку смысловых акцентов. Но, перефразируя слова Михаила Булгакова, хочется сказать, что не только вопросы крови, но и вопросы школы — самые сложные в мире. Поэтому в работе осознанно не говорится о *школе*, а предпочтение отдается более универсальному понятию *традиция*.

В основе исследования и изложения материала лежит принцип историзма. Временные рамки изучаемого периода позволяют, с одной стороны, рассматривать жанр хоральной обработки в динамике его изменения при переходе от католической традиции к лютеранской, с другой — ограничиться рассмотрением музыкальных образцов раннего, чисто церковного периода.

Во избежание появления «сенсационных научных открытий» из-за некомпетентности автора в области расшифровки старинных рукописей и чтения первоисточников, данная работа опирается на труды современных музыковедов и современные нотные издания.

Объектом данного **исследования** является жанр органной хоральной обработки, **предметом** — его специфика, с точки зрения таких аспектов как условия и история появления, разнообразие видов и форм.

Цель работы заключается в выявлении основных характерных форм и видов северо-немецкой органной хоральной обработки и систематизации их признаков. Этим продиктованы следующие **задачи**:

- изучение и анализ нотного материала
- изучение вышеназванной литературы
- определение основных понятий и терминов
- систематизация сведений и составление на их основе последовательного исторического повествования
- описание и структурирование форм и видов органной хоральной обработки с систематизацией их признаков.

В работе дополнительно приводятся нотные примеры, демонстрирующие ту или иную характерную черту северо-немецкого стиля. Ссылки на пример в нотном приложении даны в основном тексте — [нот. 1, тт. 3–5].

Практическая значимость работы заключается в возможности использовать ее как справочный материал при работе с произведениями северо-немецких композиторов или при подготовке студентов к экзаменам по теоретическим дисциплинам.

Понятие хорал в контексте данной работы. Большинство музыкальных словарей (MGG, Grove, Музыкальная энциклопедия) дают схожие определения хорала. Первоначально слово хорал (лат. *choralis*) использовалось как прилагательное в сочетании со словом *cantus* (песнь) и означало просто хоровое пение. Примерно с середины XIV века понятие *cantus choralis* стало употребляться как синоним *cantus planus* (ровное пение) и *cantus gregorianus* (григорианское пение) и обозначать одноголосное неметризованное литургическое песнопение Западной Церкви на латинском языке. Как правило, *cantus choralis* исполняли специально обученные певцы (*Schola*) из числа духовных лиц. С XVI века термином *choralis* стали обозначать и многоголосные обработки. В протестантской традиции под хоралом надо понимать литургические церковные песнопения на родном языке, которые частично восходили к дореформаторским народным песням и григорианским песнопениям католической церкви. Сами создатели новых текстов и мелодий обычно называли их духовными песнями или псалмами (*Christlich Gesenge, geistliche Lieder, Psalmen*). С XVII века название хорал используется в значении многоголосной вокальной и инструментальной обработки протестантского песнопения. В данной работе, во избежание путаницы, под словом *хорал* будет пониматься только одноголосная мелодия григорианского или лютеранского литургического песнопения.

I. ОРГАННАЯ ХОРАЛЬНАЯ ОБРАБОТКА В XVI ВЕКЕ

I.1. ОРГАННАЯ МУЗЫКА

В РАМКАХ НЕМЕЦКОЙ КАТОЛИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Северная Германия — это преимущественно города торгового ганзейского союза, богатые и обладающие большой политической и экономической независимостью. Начиная со времени правления Генриха Льва, герцога саксонского (1142–1195) и Альбрехта Медведя, маркграфа Бранденбургского (1134–1170), политической стратегией была военная и миссионерская экспансия. Плодом последней стала клерикальная сеть, состоящая из епископских, монастырских, городских и деревенских церквей. Монашеские ордена, такие как августинцы, бенедиктинцы, доминиканцы, францисканцы и цистерцианцы, принимали участие в развитии церковного строительства и становлении литургической и духовной жизни. Первыми епископиями стали кафедральные соборы в Ратцебурге и Любеке.

Самые ранние документальные свидетельства о наличии органа относятся к кафедральному собору Любека (1259), позднее упоминается кафедральный собор Ратцебурга (1260), монастырская церковь в Ноймюнстере (около 1280), кафедральный собор в Вердене (1312), церковь St. Wilhadi в Штаде (1322), церковь St. Georgen в Висмаре (1339), кафедральный собор в Бремене (1350), церковь St. Marien в Любеке (1377).

Использование инструмента четко регламентировалось литургическим уставом Католической церкви. Как и в других областях, органная музыка на севере Германии использовалась как украшение Литургии, не ежедневно, но в установленное время и, как правило, в практике *alternatim*¹. Основным занятием органистов была интабуляция вокальных произведений и импровизация на григорианский хорал или мелодию церковного тона.

¹ «Изначально пение *alternatim* предполагало чередование одноголосного григорианского распева и хоровой полифонической музыки. Но уже с 13 века в кафедральных соборах Бремена и Гамбурга известна практика чередования хора и органа» [24, S. 18].

Во второй половине XV—начале XVI века традиция органного исполнительства была единой для всей Германии, что подтверждается схожестью репертуара в сохранившихся источниках севера и юга. В силу политических, экономических и географических причин, деятельность музыкантов Австрии и Южной Германии получала большую поддержку и распространение и, соответственно, ее результаты дошли до нас в большем количестве.

Манускрипты с табулатурами нюрнбергского органиста Конрада Паумана «*Fundamentum organisandi*» — «Основы органной игры» дошли до нашего времени в четырех версиях (Эрланген, 1451, Берлин 1452, Мюнхен). Пособие Паумана не содержит теории, но дает практические примеры на разные виды *cantus firmus* (версусы магнификата VI тона и части *Salve Regina*). Этот труд стал первой, получившей широкое распространение «органной школой», т.е. пособием по инструментальному контрапункту и переложению вокальных сочинений с помощью инструментальных формул диминуирования и клаузул (орнаментального колорирования мелодических формул в каденциях)².

А годом раньше, в 1450 году, в Нижней Саксонии появилась табулатура Людольфа Бёдекера фон Лингена, органиста церкви св. Ламберти в Ольденбурге [нот. 1]. Его короткие двухголосные прелюдии (*Preambula*) импровизационного характера, в которых альт или дискант представляет возможные фигуры на фоне ровного нижнего голоса, тоже очень похожи на образцы из «*Fundamentum*» Паумана.

Теоретическое обоснование школа *Fundamentum* получила около 1515 года в работе органиста из Констанцы Ханса Бухнера. В отличие от «*Fundamentum organisandi*» Паумана, «*Fundamentum*» Бухнера содержит, и теоретические разделы, и музыкальные примеры. Труд разделен на три части или главы, в которых излагается учение:

- о технике игры (начальные сведения по теории музыки, вопросы аппликатуры)
- о переложении вокальной музыки (интабулировании)
- о композиции и импровизации двух, трех и более голосов на *cantus planus*

² 5, с. 21

Именно последняя часть чаще всего теперь понимается под словом *Fundamentum*.

Еще одним подтверждением общей практики может служить рукопись из центральной части Германии — табулатура 1448 года органиста церкви св. Марии Адама Илеборга фон Штендаль, которая включает 8 трехголосных произведений (5 прелюдий и 3 «мензуры»). Неметризованные прелюдии импровизационного характера с подвижным верхним голосом напоминают образцы Бёдекера. В одной из прелюдий есть запись «*pedale seu manuale*», что указывает на использование педали или возможность ее использования. Вилли Апель считает, что Илеборг использовал для ведения тенора и контратенора двойную педаль, что позднее практиковали Тундер и Бах³.

Три «мензуры» Адама Илеборга являются тактированными обработками светской песни «*Frowe al myn hoffen an dyer lyed*». Мелодия песни проводится как *cantus firmus* одинаковыми длительностями в нижнем теноровом голосе; в таком же ритмическом движении ее сопровождает средний голос; верхний голос является свободной, иногда почти виртуозной, фигурацией, которая, по мнению Вилли Апеля, напоминает украшения итальянской музыки, и предвосхищает декламационные пассажи северо-немецких мастеров XVII века⁴.

В литургической органной музыке католической церкви сложились и развились принципы и методы, которые впоследствии использовали композиторы лютеранской традиции эпохи барокко. В художественном отношении сочинения Адама Илеборга и Людольфа Бёдекера фон Линген представляют меньший интерес для исследователей (Вилли Апель, Готхольд Фрочер, Мартин

³ Известно, что около 1500 года, для южнонемецких мастеров круга Арнольта Шлика, пятиголосная фактура с верхним голосом на сольном мануале и партиями тенора и баса в педали была вполне обычной. Сам Арнольт Шлик (ок. 1445–1525) виртуозно применял многоголосную педальную технику, в его «*Ascendo ad patrem meum*» в педаль помещаются четыре голоса (при общем десятиголосии) [см. 16, с. 25].

⁴ Идущая от вокальной музыки практика колорирования или диминуирования была общеевропейским явлением. За пределами Германии о колорировании писали Тинкторис, Гафория, Диего Ортис, Томас де Санкта Мария. В Германии диминуционная практика нашла отражение в трактатах Мартина Агриколы (Виттенберг, 1528) и Германа Финка (Виттенберг, 1556).

Штенелин, Кристоф Вольф), чем произведения южно-немецких композиторов круга Паумана, но являются важным историческим памятником органной музыки северной Германии XV века.

I.2. РЕФОРМЫ МАРТИНА ЛЮТЕРА 1517 ГОДА.

ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО КОРПУСА ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

Во многом благодаря реформам Мартина Лютера, в ганзейских городах сформировался свой уникальный музыкальный стиль. Новое религиозное движение, возникшее в саксонском Виттенберге, быстро распространилось на север Германии. Церковные реформы касались и реформы богослужения. Основные взгляды на литургический порядок новой церкви Мартин Лютер изложил в двух документах: «Чин Мессы и причащения для Виттенбергской церкви» (*Formula Missae*, 1523) и «Немецкая месса и чин богослужения» (1526). Органная музыка сама по себе для Мартина Лютера не являлась проблемой или вопросом, требующим специального рассмотрения. Задачу литургической реформы Лютер видел в очищении и выявлении смыслов богослужения и максимального донесения этих смыслов до простого народа. Северу Германии посчастливилось избежать реформаторского экстремизма. Лютеранская церковь в основном сохранила структуру католического богослужения и, несмотря на активное введение в богослужение немецкого языка, латинские тексты составляли основную часть Мессы. В чинопоследованиях лютеранской церкви органист или орган были прописаны как обязательные участники богослужения.

Первая половина XVI века — время формирования новых богослужебных уставов, классического немецкого языка и корпуса духовных немецких песнопений. Немецкая духовная песнь напрямую повлияла на формирование жанра хоральной обработки. Вот далеко не полный список изданий того времени:

В 1524 году вышло четыре сборника реформаторских песен

- *Achtliederbuch* нюрнбергского издателя Йобста Гуткнехта — одноголосие

- Два издания *Enchiridien* в Эрфурте — одноголосие
- *Geyszliche gesangk Buchleyn* Иоганна Вальтера в Виттенберге — многоголосие (4–5 голосов)

Собрание Иоганна Вальтера насчитывало 30 (в 38-ми обработках) немецких и 5 латинских песен⁵. В сборнике представлены два типа хоровой обработки: «нота против ноты» и полифоническая обработка с мелодией хора в качестве *cantus firmus* в теноре и тремя свободно контрапунктирующими голосами. Чаще всего контрапунктирующие голоса не имеют имитационных заимствований *cantus firmus*, за исключением иногда встречающихся предимитаций отдельных строк. Сборник использовался как для обучения в школе, так и для богослужения.

Собрания песнопений на нижненемецком языке⁶ публикуются в Росток-ке (1525, 1531), Магдебурге (1534), Любеке (1545) и Гамбурге (1558, 1565, 1588, 1598, 1607, 1613, 1630).

В 1544 году выходит в свет «*Newe deudsche geistliche Gesenge*» виттенбергского издателя Георгия Рау. Эта антология содержит 123 обработки 19 композиторов из разных стран. Интересно, что репертуар включает произведения католических композиторов. Стилистически обработки не сильно отличаются от образцов из собрания Вальтера. Исключением является сочинение Л. Хеллинка «*Christ lag in Todesbanden*», которое написано в стиле хорального мотета второй половины XVI столетия. Сборник предназначался как для домашнего музицирования, так и для профессионального обучения многоголосной музыке и практике интабулирования.

В последних десятилетиях XVI века из двух направлений, предложенных Вальтером, сформировался канционал и хоральный мотет. Канционал обязан

⁵ В последнем 6-м издании (1551) в нем было 78 немецких и 47 латинских песнопений.

⁶ Мартин Лютер и его виттенбергское окружение создавали песнопения на верхненемецком языке (*Hochdeutsch*), а Северной Германии бытовало нижненемецкое наречие (*Niederdeutsch*), которое равно употреблялось в светской и церковной жизни. Верхненемецкий язык вошел в использование на севере только в конце XVI столетия (гамбургские издания 1598 — «*Gesangbuchlein*», 1604 — «*Melodeyen Gesangbuch*»).

своим происхождением и распространением кальвинистским обработкам из Женевской псалтири. Форма канционала как нельзя лучше соответствовала главному принципу реформации, принципу доступности и ясности текста для восприятия верующих. В Германии канционал, хотя был известен и раньше, популярность приобрел благодаря нюрнбергскому изданию Л. Озиандера (1586) «Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen» (50 духовных песен и псалмов). После публикаций Озиандера появляется еще ряд собраний канционалов, важнейшим из которых для Севера Германии можно назвать гамбургское издание «Melodyen-Gesangbuch» (1604), авторами которого были Иеронимус и Якоб Преториусы, И. Декер и Д. Шайдеман.

Тип полифонической обработки получил свое развитие в хоральном мотете, в котором построчно изложенная хоральная мелодия сочетается с имитациями во всех голосах. Ярким примером этого стиля можно назвать мотеты Орландо ди Лассо («Newe teütsche Liedlein mit fünf Stimmen», 1567 и «Newe teutsche Lieder», 1583). В работах его учеников Л. Лехнера («Neue teutsche Lieder», 1582) и И. Эккарда («Preussische Festlieder», 1642 и 1644) получил развитие стиль, идущий от песенного мотета (Liedmotette). Несмотря на то, что произведения Лассо и его учеников публиковались на юге Германии, их творчество было хорошо известно и в ганзейских городах.

В XVI веке немецкая духовная песнь существовала в виде одноголосных мелодий; двух- и трехголосных композиций; четырехголосных хоровых обработок аккордового строения с *cantus firmus* в теноре, построенных по образцу традиционной немецкой песни (Tenorlied); многоголосных обработок, ориентированных на голландский мотет; канционала. В одноголосной немецкой церковной песне сложилась своя стилистика музыкальная форма, как правило, следовала за формой поэтического текста, либо имела собственную форму бар, унаследованную от искусства майстерзингеров: A + A + B (Stollen + Gegenstollen + Abgesang).

I.3. СЕВЕРО-НЕМЕЦКИЙ ОРГАН

Вторым, но не менее важным фактором в формировании жанра хоральной обработки можно назвать орган, потому что в большинстве случаев именно инструмент подсказывает способы воплощения звуковых образов в конкретные игровые приемы. Первый этап расцвета органостроения пришелся на 1450–1520 годы, когда работали такие мастера как Андреас Шмедекер, Ганс Людерс, Дом Энгельберт, Иоганн фон Коллен (Кёльн), Хармен Штювен, Якоб Иверсанд и Бартольд Херинг. Часто органные мастера служили органистами за инструментами, которые сами же и построили (Бартольд Геринг в любекской Мариенкирхе 1516–1518; Иоганн ван Коллен в гамбургской Петрикирхе). Роль органа в лютеранских областях не изменилась с приходом Реформации, и большие ганзейские городские церкви продолжали и дальше получать весьма представительные инструменты (орган, кроме богослужебного назначения, был еще и знаком достатка и могущества конгрегации). И даже в кальвинистских районах, граничащих с Нидерландами, по отношению к органу не было такого враждебного настроения, которое доминировало в Нидерландах. Такая ситуация спровоцировала приток нидерландских мастеров (Грегориус Фогель, Хендрик Нихофф и Яспер Йохансон, династия Шлегель) и, соответственно, нидерландских традиций органостроения, в немецкие земли.

Большинство северо-немецких органов были организованы по принципу верков (2-4 мануала и педаль). Каждый Werck представлял самостоятельный комплекс труб с собственным набором регистров и механизмом управления. Верки были подобны друг другу, имели четкую иерархию и были пространственно разнесены. Многохорный инструмент отражал ренессансную идею многообразия в сочетании с барочным стремлением к иерархической организации.

1.4. МЕСТО И НАЗНАЧЕНИЕ ОРГАННОЙ ХОРАЛЬНОЙ ОБРАБОТКИ В БОГОСЛУЖЕНИИ

Еще одним фактором, повлиявшим на развитие форм жанра органной хоральной обработки, была их богослужебная функция. Сведения о литургии-

ческом назначении хоральной обработки и ее месте в богослужении можно почерпнуть из церковных уставов (Kirchenordnungen) и описаний богослужений, которые дошли до нас в свидетельствах очевидцев. Церковные уставы создавались друзьями и соратниками Мартина Лютера в разных городах Северной Германии в первой половине XVI века (Хессен, 1526; Брауншвейг, 1528; Гамбург, 1529; Любек, 1531; Поммерн, 1534; Хольштайн, 1542; Брауншвейг-Вольфенбюттель, 1543; Хильдесхайм, 1543). При достаточно существенных различиях в деталях, во всех документах, за исключением Хессенского (1526), говорится о значительной роли органиста в богослужении, благодаря чему органист должен был иметь почет, достаточный досуг и содержание. Указания о том, что и как должен играть органист, в большинстве уставов довольно расплывчаты. Например, в Любекском уставе 1531-го года говорится о том, что «органист был занят только по праздничным дням, а всю неделю был свободен и мог других обучать своему искусству. При желании (общины) мог играть по четвергам. Утром играл Benedictus, Antiphon и Benedicamus. По вечерам — гимны, магнификаты, антифон, Benedicamus. Во время свадьбы можно было что-либо играть на органе и вместе со школьниками исполнять «Te Deum» или другое духовное произведение, или многоголосную хоровую музыку — Figuralmusik»⁷.

Ясное представление о порядке богослужения в первые десятилетия Реформации помогают составить сохранившиеся описания мессы. Ниже приводится схематичное описание церковных служб в городских церквях Айзенаха (5 мая 1536 года) и Виттенберга (28 мая 1536 года), составленное по свидетельству очевидца, священника из Аугсбурга, Вольфганга Мускулуса⁸.

Айзенах

хор: интроит на латыни «Cantate Domino» (на католический манер)

хор/орган: Kyrie eleison (поочередно)

литург: Gloria in excelsis Deo

хор/орган: Gloria in excelsis Deo (поочередно)

⁷ 22, S. 58

⁸ См. 22, S. 22

литург: коллекта на немецком

орган: играет вступление (интонация)

хор на латыни *Victimae Paschali*, + народ поет припев на немецком «*Christ ist erstanden*»
чтение Евангелия

орган: играет вступление (интонация)

народ: вступает с пением «Символа веры» «*Wir glauben all an einen Gott*»

Проповедь

Молитва дароприношения и Возношение Даров (как в католической Церкви)

Орган / хор: *Agnus Dei* (поочередно)

Виттенберг

орган: Интроит

хор: Интроит, одногласно как в католической церкви

орган / хор: *Kyrie eleison* (поочередно)

литург: *Gloria in excelsis Deo*

чтение Апостола на латыни

хор+ орган: «*Herr Gott Vater, wohn uns bei*» (орган сопровождает пение)

чтение Евангелия

хор+орган: «*Wir glauben all an einen Gott*» (орган сопровождает пение)

Проповедь Меланхтона и Лютера

Обобщив имеющиеся сведения, можно сказать, что задачи органиста сводились к следующему:

- игра интонаций
- игра попеременно с хором (*Alternatimpraxis*)
- замена хора при исполнении многоголосных сочинений
- игра *colla parte*, поддержка хора

Возможно, игра интонаций определила в дальнейшем форму хоральной прелюдии. Под влиянием практики *alternatim* сложились *Kyrie*-циклы, магнификаты и циклы гимнов. Задача инструмента при таком способе исполнения очень проста — дать хору отдохнуть. Эту же цель преследует и практика замены хора при исполнении полифонической музыки. Школьный хор часто пел воскресные службы поочередно в нескольких городских церквях, поэтому, когда хор отсутствовал, его функции брал на себя органист. Скорее всего,

именно практика *alternatim*, как и замещение хора, дали возможность развиваться жанру хоральной фантазии. Поддержка хора и игра *colla parte* со временем расширились до поддержки общинного пения и игры канционалов, а также нашли свое продолжение в практике генерал-баса.

I.5. ЗАПИСАННЫЕ ОБРАЗЦЫ ОРГАННОЙ МУЗЫКИ

Записей органных произведений, исполнявшихся в северо-немецких провинциях в XVI веке, сохранились единицы. Список приводит в своей работе Клаус Бекман⁹.

Интабуляция пятиголосного мотета «Respite in me» Клеменса нон Папы записана в буквенной табулатуре. Это произведение в 1554-м году получил гамбургский органист церкви св. Екатерины Валентин Пралле от своего коллеги Иогана Келлнера из Кёльна на Шпрее (Берлин-Нойкёльн).

Людингворгская табулатура (Lüdingworther Tabulatur, издана Konrad Küster, Kassel: Bärenreiter 2007, ISNB 978-3-7618-1985-2), содержащая:

- Учебные примеры из *Fundamentum* на восходящее движение
- Три неопределенных фрагмента
- 10 бревистактов четырехголосной обработки на «Allein tjo di Her Jesu christ» (Виттенберг, 1541) некоего P. R. Конрад Кюстер относит аббревиатуру к Паулю Руссманну (+1560), который был в 1547-м году помощником, а с 1548 года приемником органиста Бернарди в гамбургской церкви св. Петра. Эта композиция, по мнению Клауса Бекмана, является «скромным музыкальным высказыванием»¹⁰ и имеет типичные признаки эпохи колористов: колоратуры представляют стандартные или типовые фигуры из четырех восьмых, в основном, в крайних голосах. Мелодия хорала находится в теноре.

Данцигская табулатура (1591) — укоренившееся, но неточное название, поскольку музыка для клавишных инструментов записана нотами, а не

⁹ 23, S. 553–554

¹⁰ 23, S. 554

буквами. Нетипичное для Северной Германии явление — запись на двух пятилинейных нотоносцах, в так называемой «итальянской органной табулатуре». На основании предположений историка Германа Раушнинга, эта рукопись долгое время приписывалась Кайусу Шмидеке, чья деятельность проходила в Гамбурге, а с 1585 года в Данциге. Но доказательств авторства нет, и Клаус Бекман считает рукопись анонимной.

Содержание рукописи составляют:

- 17 фантазий (прелюдийного характера) в 8 церковных ладах. Их тональный план сложно строго соотнести с церковным ладом. Обычно с жанром Фантазии ассоциируется полифония, в особенности, имитационная. В этих же фантазиях только 7 произведений имеют имитационное начало. В большинстве случаев фантазии представляют аккордовые построения в тесном или смешанном расположении, в которых только один голос колорирован (чаще всего дискант, но иногда и бас). По стилю они значительно ближе к колорированию вокальных сочинений, чем к контрапунктическому инструментальному жанру. При колорировании преобладает поступенное движение, самой частой фигурой является тетрахорд или его каскады. По мнению Клауса Бекмана, такой способ колорирования характерен для итальянской музыки XVI века, а также для северо-немецких композиторов Иоганнеса Штеффенса и Иеронимуса Преториуса, а расположение материала на нотоносцах преследует не цели голосоведения, но аппликатурное удобство — подразумевается мануальный способ исполнения. Количество голосов колеблется от двух до пяти, но чаще всего встречаются четырехголосные сочинения. Бросается в глаза пренебрежение правилами полифонии (параллельные октавы и квинты). Часто встречающийся в заключении (Supplementum) плагальный каданс, типичный для работ Иеронимуса Преториуса, по мнению Клауса Бекмана, следует понимать как указание на принадлежность фантазий к органному церковному репертуару, а не к области домашнего музицирования.

- 22 интабуляции духовных и светских вокальных сочинений неизвестных авторов, а также Берхема, Клеменса нон Папы, Делатре, Донато, Феррабоско, Лассо, Сандрина, Утендаля и Вальтера, Верта. Интабуляции содержат некоторую особенность — подпись текста под басовой партией. Скорее всего, это свидетельство совместного, вокально-инструментального музицирования, которое впоследствии стало распространенной практикой *In-die-Orgel-Singen*.
- Оригинальная (не интабуляция) органная обработка неизвестного автора на хорал Лютера «Vater unser im Himmelreich». Cantus firmus находится в дисканте. Из 48 тонов 29 колорированны. Начало произведения написано в технике имитационной полифонии (тенор, альт, бас, последним вступает колорированный дискант), далее письмо меняется на аккордовое с колорированным верхним голосом. Заканчивает хорал небольшой плагальный каданс. По словам К. Бекмана, это сочинение можно считать неким образцом для последующих простых хоральных обработок, но его простота вряд ли претендует на что-то большее, чем повседневное применение.

Еще одним важным документом, проливающим свет на органную музыку и практику органиста XVI столетия, является собрание одногласных церковных песнопений «Cantilenaе Sacrae» (1554) Якоба Шульца (известного как Преториус). Кодекс содержит полный свод образцов хоровой музыки и церковных песен, на которые, по указанию самого Преториуса, органист должен импровизировать. «Я, Якоб Шульц, писчий и органист той же самой церкви (гамбургской церкви св. Иакова), своей собственной рукой написал следующие песнопения, которые следует исполнять на органе»¹¹. Сборник содержит:

- Песнь Амвросия Медиоланского «Тебе Бога хвалим» (текст без нот)
- «Сподоби, Господи, в вечер сей...» (текст без нот)
- Респонсории (в хоровой или квадратной нотации) начиная с первой Недели Адвента по Неделю 25-ю по Троице

¹¹ 22, S. 137

- Интроиты, начиная с 1-й Недели Адвента по 5-ю Неделю по Троице, также на день св. Михаила
- Секвенции на Господские и Богородичные праздники, дни памяти святых и Пасхального цикла
- Кирие, Глория, Санктус
- Гимны на Адвент, Рождество, Богоявление, Вознесение, праздник Пятидесятницы, праздник Троицы, субботы
- Церковные песни (Kirchenlieder) в мензуральной нотации на нижне-немецком языке

Как видно, «Cantilenaе Sacrae» — это попытка создать корпус церковных мелодий, охватывающих церковный год. Интересно, что в собрании недостает Магнификат-моделей, хотя именно игра Магнификата и гимнов была исконной задачей органиста. По мнению Клауса Бекмана, причиной их отсутствия могла быть их общеизвестность: органист знал 8 тонов церковной музыки наизусть и по надобности мог на них импровизировать. Тем же объясняется и отсутствие образцов Кутие апостолам, мученикам и Пасхи, которые считались общепринятыми.

О репертуаре церковной музыки во времена Якоба Шульца свидетельствует собрание 204 вокальных произведений немецких и нидерландских мастеров, выполненное им в 1566 году в качестве органиста и писаря церкви (Scriba et Organista). Письменно зафиксированной музыки самого Якоба Преториуса старшего не сохранилось.

II. ОРГАННАЯ ХОРАЛЬНАЯ ОБРАБОТКА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА

II.1. CELLER ORGELTABULATUR (1601)

В XVII веке органную импровизацию сменяет композиция, и первая половина столетия ознаменована бурным ростом авторских органных сочинений. Самым ранним сохранившимся документом органной музыки XVII века стала рукопись Celler Orgeltabulatur (1601). Документ был найден в 1870 году

неподалеку от Люнебурга. Во время второй мировой войны рукопись была утеряна, сохранилась только ее фотокопия в Берлинской Государственной Библиотеке. Произведения все анонимны или же авторство невозможно установить по имеющимся инициалам, за исключением двух произведений *Johannis Stephani or[ganista] in Lü[neburg]*.

Рукопись содержит *Kyrie*-циклы (6 версусов), латинский гимн, три магнификата (4 или 6 версусов), 63 обработки немецких церковных песен. На многие хоралы имеется несколько сочинений: «*Allein Gott in der Höh sei Ehr*» (6); «*Dies sind die heiligen zehn Gebot*» (2); «*Ach Gott vom Himmel sieh darein*» (3); «*Allein zu dir Herr Jesu Christ*» (3); «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*» (4); «*Vater unser im Himmelreich*» (5).

Большинство хоральных обработок — четырехголосные (44), но немало также и пятиголосных сочинений (19). По форме хоральные обработки достаточно разные, некоторые из них являются простым аккордовым канционалом, а некоторые представляют имитационный мотет. Вилли Апель находит сходства некоторых простых обработок с сочинениями из рукописи Аммербаха и Нёрмигера. Нижеприведенные хоралы наиболее ярко демонстрируют разные направления в хоральной обработке.

«Allein Gott in der Höh sei Ehr» (1)

Stollen:

1 строка - четырехголосие, *cantus firmus* в дисканте, канционал

2 строка — трехголосие, *cantus firmus* в альте, тенор и дискант — аккордовая поддержка

2 строка — четырехголосие, *cantus firmus* в дисканте, канционал

Gegenstollen:

3 строка - четырехголосие, *cantus firmus* в дисканте, канционал

4 строка — трехголосие, *cantus firmus* в альте, тенор и дискант — аккордовая поддержка

4 строка — четырехголосие, *cantus firmus* в дисканте, канционал

Abgesang:

5, 6 и 7 строки — четырехголосие, *cantus firmus* в дисканте, канционал

7 строка — трехголосие, *cantus firmus* в альте, тенор и дискант — аккордовая поддержка

7 строка — четырехголосие, *cantus firmus* в дисканте, канционал

Supplementum - заключение, не связанное со строками хорала

Интересное чередование полного хора и группы голосов. Происходит увеличение числа строк благодаря повторам (от 7-ми изначальных строк хорала к 11-ти и заключению), что приводит к появлению собственной формы органной обработки. Об использовании этого произведения можно только строить догадки. Возможно, оно могло сопровождать пение школьного хора или поддерживать общину в тех моментах, когда *cantus firmus* находится в дисканте. Оно могло быть интонацией перед пением общины или сольным произведением во время Причастия или после проповеди.

«**Allein Gott in der Höh sei Ehr**» (2) — возможно, записанная интабуляция. Четырехголосное аккордовое изложение с элементами колорирования в каком-либо из голосов (реже в альте) почти через каждые два такта. Фигуры являются типовыми четырехтоновыми последованиями. Фигуры восьмыми (тираты, гротто) комбинируются с проходящими ходами четвертными длительностями — в целом, довольно скромное по размеру сочинение. Возможно, оно могло исполняться органом соло (во время Причастия или после проповеди).

«**Allein Gott in der Höh sei Ehr**» (3) — предположительно, оригинальное сочинение. Хоральная мелодия проходит в басу. Начинают хорал дискант и альт, затем добавляется тенор, в момент вступления баса появляется на одну целую четырехголосие, после чего басовую мелодию сопровождают только альт и тенор, что создает довольно непривычное темное звучание. Несмотря на то, что основным принципом разработки является имитационная техника, из-за ритмического единообразия, как правило, двух соседних голосов, вертикально-аккордовая гармоническая основа выступает на первый план. Клаус Бекман расценивает такой прием как «колорирование лежащего в основе аккордового построения»¹² и считает, что «имитация, комплементарный ритм и синкопирование в этом произведении — не более чем свойства мнимой полифонии»¹³.

«**Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ**» — вероятно, оригинальная композиция. Басовое проведение *cantus firmus* с колорированным дискантом. Пятиголосная

¹² 22, S. 231

¹³ Там же

обработка (дискант, альт, ваганс — блуждающий голос или квинта, тенор, бас), имитационная полифония, ритм хоральной мелодии выдержан в целых и половинных длительностях. При дальнейшем развитии мелодия хорала проводится в басовой низкой тесситуре, преимущественно в большой октаве. Все произведение помещено в низкую тесситуру (самый высокий тон в дисканте — *ре* второй октавы). Достаточно экономно наделенное фигурациями сочинение, оживляется фигурами восьмых в дисканте (*Tirata, Groppo, Circulus, Messanza*) и пунктирным ритмом (четверть с точкой и восьмая). К. Бекман считает, что исполнение дисканта возможно на отдельном мануале, хотя прямого указания на это и нет. «Отсутствие указания игры *Auf 2 Clavier* не следует понимать так, что композитор этого не предполагал, часто практика игры основывалась на само собой разумеющихся вещах и могла письменно не фиксироваться. Многократные совпадения и перекрещивания голосов предполагают исполнение на двух мануалах... В любом случае, в подчеркивании дисканта с помощью диминущий стоит усматривать раннюю ступень монодического органного хорала»¹⁴.

Среди рассмотренных хоральных обработок представлены следующие формы:

- Интабуляция песенного мотета (*Liedmotette*)
- Канционал с элементами колорирования голосов
- Канционал с дополнительным проведением некоторых строк хорала и сопоставлением звучания четырех- и трехголосной фактуры
- Басовое проведение *cantus firmus*, мнимая полифония
- Монодический органный хорал (возможно *Auf 2 Clavier*)

II.2. ИОГАНН ШТЕФФЕНС (1559/60 — 1616)

Две хоральные фантазии люнебургского органиста церкви св. Иоанна Иоганна Штеффенса «*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*» и «*Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt*» дошли до нас в *Zeller*-табулатуре. Дату их написания можно установить лишь приблизительно, но очевидно, что

¹⁴ 22, S. 232

до появления табулатуры, т.е. до 1601 года. Из органных произведений композитора сохранилась также одна не связанная с *cantus firmus* фантазия «*Fantasia quarti toni*» и один версус-цикл «*Veni redemptor gentium*» (Nun komm, der Heiden Heiland). Все произведения записаны в старонемецкой нотации.

Хоральная обработка «**Ach Gott, vom Himmel sieh darein**» написана на текст Мартина Лютера (Эрфурт, 1524), который является парафразом 12-го псалма. Хорал состоит из 6 строф в форме бар, в каждой строфе 7 строк: *Stollen* — 1 и 2 строки; *Gegenstollen* — 3 и 4 строки; *Abgesang* — 5–7 строки.

Это пятиголосное сочинение, достаточно объемное, с самостоятельной pedalной партией. Стиль письма близок к мотетной вокальной технике, при этом, по мнению Вилли Апеля и Клауса Бекмана, в сочинении явно прослеживаются черты, характерные для хоральной фантазии: фрагментирование мелодической строки, изменение мензуры и ритма мелодии, эхо-переключки между дискантом и басом, дискантом и тенором. Характерная для произведений северо-немецких композиторов плагальная каденция (*Supplementum*) на органном пункте с параллельным движением восьмых и четвертей в дециму и сексту [нот. 2].

Хоральная обработка «**Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt**» впервые появляется в Эрфуртском *Enchiridion* в 1524 году. Текст принадлежит перу Мартина Лютера, автор музыки неизвестен. Строфа состоит из четырех строк. Для проведения *cantus firmus* первой строки хорала Штеффенс использует две разные техники:

- Мотетное письмо. Фугированная пятиголосная фактура, в которой мелодия хорала появляется в произвольном порядке в различных голосах (дискант, альт, квинтус, бас, тенор, бас, дискант).
- Техника *coro spezzato*, характерная для венецианского хорового письма. Михаэль Преториус называет ее *Certiren* (концертирование). В данном случае — попеременное звучание групп высоких и низких голосов с эхо-переключками дисканта и баса на материале фрагментов *cantus firmus* [нот. 3, 4].

При проведении второй строки хоральной мелодии композитор возвращается к мотетному письму с двухголосным стреттным проведением *cantus firmus* (тенор–альт, бас–дискант). *Cantus firmus* проходит сначала в оригинальной мензуре (бревис), затем в уменьшении. Третья строка хора проводится как канон между крайними голосами. Четвертая строка дважды полностью цитируется, между цитатами появляются фрагменты мелодии в имитационном изложении, противопоставляются высокое и низкое звучание групп голосов. Произведение заканчивается типичным коротким плагальным кадансом и дополнением (*Supplementum*) параллельными секстами и децимами. В этой хоральной обработке присутствуют все признаки хоральной фантазии.

Хоральный версус-цикл «Veni redemptor gentium» (Nun komm, der Heiden Hailand) написан на знаменитый гимн святителя Амвросия Медиоланского, который Лукас Лоссиус (Lucas Lossius) поместил в разделе песнопений для первого воскресенья Адвента в сборнике «*Psalmodia*» (Люнебург, 1561). Хорал состоит из 6 строф, в каждой строфе 4 строки. Штеффенс написал органную обработку на три строфы хора.

Версус 1 — мелодия написана равными длительностями, без пауз между строками. Контрапунктирующие голоса составляют полифоническую, но вместе с тем и гармоническую поддержку мелодии. Фактура — почти аккордовая.

Версус 2 — мануальная трехголосная обработка. По сравнению с первой строфой, мелодия изложена более короткими длительностями. Мотетное письмо, после предимитации в нижних голосах хоральная мелодия появляется в дисканте. Последовательное ускорение движения сопровождающих голосов посредством триолей сначала четвертных, затем — восьмых длительностей. Неожиданный переход к третьему версусу [нот. 5].

Версус 3 неразрывно связан со вторым версусом. Снова четырехголосие, первая строка хора проводится сначала в теноре, а далее весь хорал целиком проводится в педали, который сопровождают свободно контрапунктирующие фигурации верхних голосов.

По композиторской технике сочинения Иоганна Штеффенса сочетают вокальные и инструментальные приемы. С одной стороны, вокальное мотетное письмо, короткое мотивное членение мелодии и концертирование между группами голосов в традициях венецианского *coro spezzato*. С другой стороны, подвижные инструментальные фигуры.

По форме две одночастные хоральные обработки можно назвать хоральными фантазиями, а версус-цикл сочетает монодический органный хорал и интабулированный мотет.

Фантазия четвертого тона относится, по мнению Вилли Апеля, к типу нидерландской монотематической фантазии. Существуют разные взгляды на тип «нидерландской фантазии». В 60-х годах XX столетия Лидия Шернинг писала, что «нидерландская фантазия» содержит только одну тему, которая контрапунктически и имитационно разрабатывается в разных ритмических значениях (*ordinario modo*, *diminutio*/уменьшение, *augmentatio*/увеличение)¹⁵. На что Клаус Бекман замечает, что у самих нидерландских мастеров нет четкого следования монотематизму с обязательной сменой мензуры¹⁶. А в 1974 году Дитрих Кэмпер высказал мнение, что такой тип [сочинений] имеется у итальянцев Джованни Баттиста Конфорти (1-я книга ричеркаров на 4 голоса, Рим, 1558) и Андреа Габриэли (Мадригалы и ричеркары, Венеция, 1589), и названные характеристики являются признаками ричеркара¹⁷.

Какие бы ни были споры о «родословной» данного сочинения, оно остается фантазией на одну свободную тему, которая контрапунктически и имитационно разрабатывается (проходит в увеличении, уменьшении).

II.3. ИЕРОНИМУС ПРЕТОРИУС (1560–1629)

Органист гамбургской церкви св. Якоба Иеронимус Преториус, сын и преемник Якоба Преториуса (старшего) был весьма уважаем коллегами и последующими поколениями органистов. Вокальные сочинения Преториуса

¹⁵ См. 22, S. 224

¹⁶ Там же

¹⁷ См. 22, S. 225

ценились не меньше инструментальных, о чем свидетельствует вышедший еще при жизни автора сборник вокальных сочинений. Его 50 мотетов — это многохорные композиции для 8–20 голосов, вдохновленные венецианским стилем, сходные с многохорными концертами Ханса Лео Хаслера. В 1587 году Иеронимус Преториус собрал и скопировал сборник одногласной немецкой и латинской богослужебной музыки для гамбургской церкви св. Якоба «*Cantiones Sacrae Chorales*». В это собрание вошли песнопения Утрени, Мессы и Вечерни в воскресные и праздничные дни. Возможно, что этот сборник стал прототипом для собрания Франца Элера «*Cantica sacra*» (Гамбург, 1588).

Органное наследие композитора дошло до нас в рукописи (т.н. *Visby-Tabulatur*), которая была составлена и записана учеником Якоба Преториуса младшего Берендтом Петри в 1611 году. Большинство произведений датировано 1603–1610 годами. Рукопись содержит 8 магнификат-циклов, 19 латинских гимнов и части Мессы: 10 *Kyrie*-циклов, 6 циклов секвенций, обработку псалмового тона *In exitu Israel*.

В *Visby-Tabulatur* только 8 обработок Магнификата подписаны Hieronima Praetoria, остальные произведения анонимны, но их также относят к сочинениям Иеронимуса Преториуса. Единственный пример обработки немецкой церковной песни — содержащийся в четвертом версусе Магнификата седьмого тона монодический хорал «*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*» [нот. 6]. Смысл и назначение этого включения остаются неразгаданными.

II.3.1. МАГНИФИКАТЫ

Магнификаты Иеронимуса Преториуса предназначены для исполнения поочередно с хором (*alternatim*) и, скорее всего, задумывались как законченный цикл на восемь церковных магнификат-тонов. Структура магнификатов стандартизирована. Как правило, каждый магнификат содержит три версуса, в первом версусе *cantus firmus* расположен в теноре, во втором — в дисканте, в третьем — в басу. Но четыре магнификата содержат четыре версуса вместо трех, в трех случаях «лишним» оказывается четвертый версус, и в одном —

второй *Alio modo* версус. По мнению Бекмана, подобные «лишние» версусы являются альтернативными и не нарушают стандартного числа:

- Магнификат 3-го тона, 4-й версус — вариант второго версуса *Vp 2 Clavier*, *cantus firmus* проводится также в дисканте, но может исполняться *Vp 1 Clavier*.
- Магнификат 4-го тона, 2-й версус, *Alio modo. Fuga* — сокращенный вариант дискантового проведения *cantus firmus*.
- Магнификат 7-го тона, 4-й версус *Vp 2 Clavier* — вариант одномануального второго версуса с частичными оттуда заимствованиями и дополнительным введением в качестве *cantus firmus* мелодии церковной песни «Ach Gott, vom Himmel sieh darein».
- Магнификат 8-го тона, 4-й версус — вариант басового проведения предшествующего третьего версуса. Такты 1–48 заимствованы из третьего версуса Магнификата 2-го тона, но транспонированы на тон выше. Заключительная часть версуса (тт. 48–85) сочинена заново.

Магнификат 1-го тона

Версус 1 (40 тактов), [1.Versus. Tonus] in Tenore.

Мелодия проводится в теноре, но, в отличие от традиционной записи *cantus planus*, неодинаковыми длительностями: бревис в начале, далее семи-бревис, половины, четверти, восьмые и даже шестнадцатые. *Cantus firmus* в органной обработке содержит, по сравнению с вокальной записью этого псалмового тона у того же Иеронимуса Преториуса, свободные фрагменты. Отступления от вокальной мелодии тона встречаются, как правило, в кадансах, за счет чего происходит их расширение, а также в середине строки, разделяя ее тем самым на три части [нот. 7]. Тенор не всегда выступает как носитель *cantus firmus*. При применении техники *coro-spezzato* *cantus firmus* оказывается в басу, теноре и дисканте [нот. 8, тт. 20–25]. Свободная от *cantus firmus* каденция (*Supplementum*) заканчивается типичным плагальным кадансом с минорной субдоминантой. По форме первый версус является органным хоралом с отступлением в виде техники *coro-spezzato*.

Версус 2 (76 тактов), [Tonus] in Discantu.

Cantus firmus в дисканте, колорированный. Строка cantus firmus, так же как и в первом версусе, делится на три части. Каждому проведению cantus firmus предшествует предимитация в других голосах. Благодаря развернутым предимитациям и повторениям фрагментов строки второй версус может быть классифицирован как ранняя форма хоральной фантазии, пока еще без таких атрибутов высокого барокко, как смена мануалов, эхо-эффекты или многократное проведение одной строки.

Версус 3 (93 такта), [Tonus] in Basso

Cantus firmus в басу, строка хорала разделена на четыре фрагмента. Мелодия хорала проводится неоднократно. Колорированный дискант. Многократное проведение фрагментов строки. Фрагментирование мелодии, многочисленность цитат фрагментов мелодической строки, а также их появление в различных голосах произведения («блуждающий» cantus firmus) позволяют отнести этот версус к типу хоральной фантазии.

Похожая картина в отношении формы наблюдается и в **Магнификате 2-го тона**. Первый версус — органный хорал, второй — хоральная фантазия, третий — хоральная фантазия.

Магнификат 3-го тона состоит из 4 версусов, в которых мелодия проходит в теноре, дисканте, в басу и снова в дисканте.

Версус 1, как и в Магнификате 1-го тона, является органным хоралом с элементами техники *coro-spezato*. Тенор основательно колорирован.

Версус 2 представляет первый дошедший до нас случай в северо-немецкой органной музыке наличия указания (в нижненемецкой орфографии) *Vp 2 Clavier*. Это обозначение предписывает игру на двух мануалах. Тембровое выделение солирующего голоса и его подвижность связаны с развитием итальянского стиля флорентийской Камераты и с новой звуковой эстетикой канционала протестантской Германии. Многократное цитирование фрагментов мелодии в разных голосах, изменение длительностей тонового проведения,

фрагментирование, смена хоровых групп и смена мануалов для дисканта позволяют классифицировать второй версус как хоральную фантазию.

Версус 3 также оказывается хоральной фантазией.

Версус 4 содержит большую долю заимствований, материал, в основном, взят из 1-го и 2-го версусов и дополнен. Такой прием в северо-немецкой школе известен как *Parodiepraxis*, хотя обычно при применении этого термина речь идет об обработке чужого материала. Проведение *cantus firmus* в дисканте также колорировано, но, в силу аппликатурных ограничений, он не может быть исполнен на отдельном мануале. Оба версуса предназначены для исполнения на второй позиции в цикле.

Магнификат 4-го тона

Версус 1 — органнй хорал.

Версус 2 — хоральная фантазия.

Вариант второго версуса. *Alio Modo. Fuga* представляет собой монотематическую фугу на первый, состоящий из четырех звуков, фрагмент мелодии. Дальнейший материал тона не представлен.

Версус 3 [*Tonus*] in Basso — хоральная фантазия (многократные проведения фрагментов тона, частично *ordinario modo*, частично — в уменьшении).

Характерной чертой стиля Иеронимуса Преториуса является его свободное обращение с мелодией тона. Часто изложение тона в его органнх обработках не повторяют мелодий, записанных им же в «*Cantiones sacrae chorales*» (1587). Никогда *cantus firmus* не проводится как *cantus planus* одинаковыми длительностями (бревисом или семибревисом), но всегда мензурировано, т.е. различными длительностями. Часто мелодия тона удлиняется посредством введения колоратур или орнаментации, особенно в окончаниях строк или их частей. Иеронимус Преториус использует два следующих способа проведения магнификат-тона:

1. Однократное неразрывное проведение строки тона.
2. Разделение строки тона на несколько частей (3 или 4), которые проводятся иногда в одном, иногда в разных голосах. Возможно изменение

мензуры, как правило, в сторону уменьшения. Паузы между частями строки зависят от длины предимитаций.

С первым способом проведения связана форма органного хорала, со вторым — хоральной фантазии, отдельно стоит единичный пример монотематической фуги.

II.3.2. Гимны

19 гимнов также представляют законченный, стандартизированный, за небольшим исключением, по структуре цикл. Гимны состоят из двух версусов, каждый с однократным басовым/дискантовым проведением *cantus firmus*, что указывает на тип органного хорала.

Исключением из парной версус-модели являются две обработки «*Jesu nostra redemptio Veni Creator Spiritus*» и «*Christe qui lux es et dies*», содержащие третий версус с басовым проведением *cantus firmus*. Скорее всего, «лишний» версус должен служить альтернативой уже имеющемуся басовому проведению первого версуса.

Единственным исключением из ясной формы органного хорала оказывается второй версус гимна «*Te lucis ante terminum*». Указание *Vp 2 Clavier*, которое в гимнах встречается только здесь, подчеркивает особенность этого версуса. Вместо обычной предимитации к последнему проведению композитор устраивает фейерверк из 15 вступлений, которые проводятся в технике *corospezzato* и разных гармонизациях, после чего появляется колорированный дискант на Rückpositiv'e в сопровождении монодического хорала на Orgaum [нот. 9, тт. 56:3–89].

В отношении хоральной мелодии в гимнах наблюдается та же свобода, что и в магнификатах.

II.3.3. Сочинения для Мессы: KYRIE-циклы и секвенции

Кырие-циклы также представляют стандартизированную модель, в которой органу отводятся 1, 3, 5 и 7 версусы. Дискант проводит *cantus firmus* чаще остальных голосов (4 версуса имеют указание *Vp 2 Clavier*), бас проводит

cantus firmus реже, чем дискант, трижды в роли cantus firmus выступает тенор, а альт вовсе не участвует в проведении хоральной мелодии. В инструментальных версусах мелодия cantus firmus проводится, как правило, не полностью, но используется лишь ее фрагмент. Возможно, это обуславливалось необходимостью одинакового по времени исполнения органных и хоровых версусов. В части принципов построения версусов в циклах Куге и секвенциях нет особых отличий от магнификатов и гимнов.

Особенным является третий версус рождественской секвенции «Grates pinc omnes» — это четырехголосный хорал с cantus firmus в басу. Два такта из этой секвенции (тт. 48:4-50:3) оказываются абсолютно идентичны трехголосному отрывку (тт. 85:2-87:1) из фантазии Я. Свелинка «Fantasia auf die manier eines Echo». К. Бекман считает, что, принимая во внимание характер поппури всего версуса, можно предположить, что Иеронимус Преториус не является создателем данного отрывка. Возможно, что у Иеронимуса Преториуса доступ к «Эхо-фантазии» Я. Свелинка был еще до появления Visby-табулатуры (1611), поскольку его сын Якоб обучался у Амстердамского мастера в 1608–1611 годах¹⁸. К сожалению, совпадающий фрагмент настолько мал, что не позволяет сделать никаких выводов о влиянии принципов и стиля Свелинка на творчество гамбургского органиста.

II.3.4. ХОРАЛЬНЫЕ ФАНТАЗИИ

Рукописи хоральных фантазий были обнаружены в 1927 году и только в 1994 году изданы. «**Wenn mein Stündlein vorhanden ist**» (1624) Буквенная табулатура содержит указание *Vp 2 Clavier* и посвящение герцогу Брауншвейгскому и Люнебургскому. К мелодии этой песни Иеронимус Преториус уже обращался в 1604 году. В его «Melodeyen Gesangbuch» эта церковная песнь представлена как канционал, чья мелодия отличается от той, что использована в обработке 1624 года. Композиция состоит из 7 проведений строк хорала. В фантазии используются приемы: игра *Vp 2 Clavier*, фугированные построения, проведения хоральной мелодии — как простое, так и колориро-

¹⁸ См. 22, S. 188

ванное, мотивная разработка в стиле *concertato*, традиционная плагальная каденция.

«**Christ, unser Herr, zum Jordan kam**» (1625) Автором текста и, возможно, даже мелодии этого песнопения на праздник Крещения Господня, является Мартин Лютер (1543). Мелодия органной обработки Иеронимуса Преториуса совпадает с мелодией под № 26 в его гамбургском издании «*Melodeyen Gesangbuch*» (1604). Текст и мелодия церковной песни представляют форму бар: *Stollen* (строки 1 и 2), *Gegenstollen* (строки 3 и 4) и *Abgesang* (строки 5-9). Пятиголосная, объемная обработка (209 семибревис-тактов) состоит из девяти последовательных проведений строк хорала. Композитор совмещает имитационную технику мотетного письма (с предимитациями, техникой *coro spezzato* на 2-х мануалах в манере «вопрос-ответ» [нот. 10, тт.38–40], но не эхо) и колорирование. В девятой строке композитор использует шестиголосие с двойной педалью и коротко-мотивной, по пол такта, сменой мануалов (прием точного дискантового эхо-повтора) [нот. 11, тт.198–205]. Главная роль в проведении хоральной мелодии переходит от тенора к дисканту, что соответствует в вокальной музыке переходу от *Tenorlied* к канционалу. По форме и принципам работы с материалом фантазия близка к имитационному мотету.

Обе поздние хоральные фантазии Иеронимуса Преториуса можно считать кульминацией жанра ранней хоральной фантазии.

II.4. МИХАЭЛЬ ПРЕТОРИУС (ШУЛЬЦ) (1571-1621)

Родившийся в Кройцбурге в Тюрингии Михаэль Преториус с 1587 года служил органистом в *Marienkirche* во Франкфурте-на-Одере. С 1595 года занимал должность органиста, а с 1604 года — еще и капельмейстера при дворе в Вольфенбюттеле. После смерти герцога Генриха Юлиуса в 1613 году, Михаэль Преториус работал в Южной и Центральной Германии. Композиторское и музыкально-теоретическое наследие Михаэля Преториуса велико, но органические сочинения представлены только десятью произведениями¹⁹.

¹⁹ Список и орфография далее приведены по П. Кривелларо [24, S.166].

Хоральные обработки (изд. в 7-й части «Musae Sioniae», 1609, в виде хоровых партий)
 Vier deutsche Psalmen...Pro Organicis; sine textu / Четыре немецких псалма...для органа
 без текста

CHrist vnser HErr zum Jordan kam

Ein feste Burg ist unser Gott

WIr gleuben all an einen Gott

NV lob mein S[eel]. den HErren [2 Variationes]

Циклы гимнов (изд. в «Hymnodia Sionia», 1611 в виде хоровых партий)

Alvus tumescit virginis (Veni redemptor gentium, Versus 3)

A solis ortus, &c.

Summo parenti gloria, &c. (A solis ortus cardine, Versus 8)

Vita sanctorum, &c.

O lux beata Trinitas

Te mane laudum carmine (O lux beata Trinitas, Versus 2)

«**Christ, unser Herr, zum Jordan kam**» — хоральная фантазия, протяженностью 411 тактов (против 38 тактов изначального образца) написана на немецкую церковную песнь, текст которой и, возможно, мелодия принадлежат Мартину Лютеру. Каждая строфа оригинала состоит из 9 строк в форме бар. Этой же структуре соответствуют и строки хоральной обработки. Декламационной единицей для проведения *cantus firmus* выбрана *minima*. Каждая строка хоральной мелодии многократно проводится различными способами. *Cantus firmus* представлен в обычной мензуре, уменьшении и увеличении (*ordinario modo, diminutio, augmentatio*), что может сочетаться также со стреттным проведением строк *cantus firmus* [нот. 12, тт. 63–72]. Имитационная техника сочетается с параллельным проведением колорированных дисканта и тенора, альты и дисканта. В хоральной фантазии можно встретить и канционал, и Tenorlied, и фугу, и трехголосный мадригал.

«**Ein feste Burg ist unser Gott**» — хоральная фантазия протяженностью в 257 тактов на текст Мартина Лютера (парафраз 46-го псалма), который построен в форме бар и состоит из 9 строк. В этой фантазии также хитро сплетены вышеупомянутые приемы контрапункта.

«**Wir glauben all an einen Gott**» Хоральная фантазия на немецкую церковную песнь, чья мелодия известна с XV века. Слова принадлежат Мартину Лютеру. Строфа песнопения состоит из 11 строк. В хоральной фантазии Михаэля Преториуса строки 1–5 проводятся многократно, в манере хоральной фантазии, остальные же строки (6–11) проводятся по одному разу на манер канционала, оживленного фигурациями. Полифоническая техника сочетается с виртуозными инструментальными пассажами в колорированном дисканте и приемами эхо (в данном случае, точного повторения мотива в разных голосах на одном мануале).

Многократное и разнообразное проведение мелодических строк и их частей является основной чертой хоральной фантазии Михаэля Преториуса.

«**Nun lob, mein Seel, den Herren**» Цикл из двух мануальных вариаций²⁰ на парафраз 103 псалма Давида Иоганна Грамана (1487-1541) с мелодией Ханса Кюгельмана (1495–1542). Музыкальный паттерн состоит из 12 строк, образующих форму бар. В этих вариациях встречается распространенная в то время практика повтора последних строк: в первой вариации последняя строка проводится дважды, а во второй вариации представлено 10 обработок последней двенадцатой строки. В обеих вариациях фигурации встречаются не только в дисканте, как обычно у колористов, но во всех голосах.

Три хоральные фантазии и цикл из двух вариаций, по мнению К. Бекмана, имели дидактическое предназначение, поскольку Михаэль Преториус не указывает их возможное место в богослужении. Органные хоралы на латинские гимны, по словам самого же автора сочинений, могли «исполняться хором или на органе, также вместо мотетов»²¹. Все органные хоралы выполнены на одну строфу латинского гимна. Частично имеющиеся тексты («*Alvus tumescit virginis*» и «*Te mane laudum carmine*» — подтекстовка во всех 4-х или 5-ти голосах, а «*O lux beata Trinitas* и *Vita sanctorum* — только в басовой партии) говорят

²⁰ По мнению Клавдия Шумахера, это пример самого раннего применения термина *variatio* в немецкой органной музыке [см. 41, S. 4].

²¹ 22, S. 237

о имевшей место практике *In-die-Orgel-Singen*, т.е. пения вместе с органом²². В источниках 1604 и 1627 года, а также, по свидетельству самого Преториуса, упоминается возможность голосу или скрипке, или какому-либо другому дискант-инструменту, исполнять партию вместе с органом²³.

II.5. ЯКОБ ПРЕТОРИУС (МЛАДШИЙ) (1586–1651)

Сын и ученик Иеронимуса Преториуса предположительно в 1602–1603 годах обучался в Амстердаме у Яна Питерзона Свелинка. С 1604 года и до конца дней работал органистом гамбургской церкви св. Петра и, благодаря своей искусной игре, снискал большую славу. С 1629 года занимал должности церковного писаря и органиста еще и в церкви св. Гертруды. Вместе с Иоахимом Декером, Давидом Шайдеманом, Иеронимусом Преториусом был составителем гамбургского церковного песенника *Melodeyen Gesangbuch* (1604). Среди учеников Якоба Преториуса — такие органисты как Бернардт Петри, Якоб Корткамп, Маттиас Векман и Иоганн Лорентц. В настоящее время известны следующие органные сочинения Якоба Преториуса²⁴:

Версус-циклы

Herr Gott, dich loben wir. (6 версусов)

Vater unser im Himmelreich (7 версусов)

Von All Menschen abgewanndt (3 версуса)

Was kann vnß kommen an für Noth (4 версуса)

Grates nunc omnes reddamus (2 мануальных версуса)

Хоральная обработка

Christum wir Sollen loben Schon (возможно, является версусом утерянного цикла)

Эхо-фантазия

Durch Adams Fall ist ganz verderbt a 5 Echo. Auff 3 Clavier (сохранилась не целиком)

Магнификат-циклы

Magnificat primi toni (5 версусов, фрагменты)

²² См. 40, S. 4

²³ См. там же

²⁴ Список и орфография приведены по П. Кривелларо [24, S. 167].

Magnificat 2. et 8. toni (3 версуса, фрагменты)

Magnificat Tertye Toni (4 версуса, фрагменты)

Magnificat 4 Toni (3 версуса, фрагменты)

Magnificat Sexti [ton]i (1 версус)

Magnificat 8 Toni (2 версуса, фрагменты)

Magnificat germanicae [sic] (2 версуса)

Свободные сочинения

Praeambulum ex D [d-Moll]

Praeambulum ex F.

Praeambulum ex C.b.moll [transponiertes Mixolydisch]

II.5.1. ВЕРСУС-ЦИКЛЫ И ОДНОЧАСТНЫЕ ХОРАЛЬНЫЕ ОБРАБОТКИ

«**Herr Gott, dich loben wir**» (1636). Это сочинение дошло до нас в составе так называемой Люнебургской табулатуры. Известно, что оно было закончено в 1636 году. Четырехголосная обработка написана на 6 строф парафраза Мартина Лютера на гимн Амвросия Медиоланского «Te Deum».

Из 27 строк гимна, для органа написаны только строки 1, 5+6, 7, 13, 18, 22 (cantus firmus в басу–дисканте–теноре–басу–теноре–дисканте). Возможно, такое число строк стало неким стандартом, так как у Якоба Корткампа есть «Te Deum» с таким же количеством строк. Небольшая протяженность строк (31, 21, 15, 19, 24 и 11 семибревис-тактов), и почти что отсутствующие украшения cantus firmus говорят о возможном использовании этого сочинения в практике *alternatim*. Самый длинный первый версус, в отличие от последующих, начинается предимитацией и, скорее всего, он выполнял функцию вступления. Обработка последней строки имеет указание *Auf 2 Clavier*. Построение коротких строф преимущественно аккордовое, инструментальную обработку расцвечивают эпизодические диссонансы и хроматизмы, дискантовые пассажи в клаузулах и каденциях. Сочинение во многом отражает гамбургскую традицию: неспешное движение и вокальный способ голосоведения, а также чисто инструментальные приемы в виде заключительных украшений в предпоследнем такте тират и дискантовых фигураций напоминают стиль Иеронимуса Преториуса.

«**Vater unser im Himmelreich**». Цикл на парафраз молитвы Господней состоит из 7 отдельных версусов, в каждом из которых 6 строк. Декламационная единица — минима.

Версус 1 — четырехголосная мануальная фугированная часть (хоральный ричеркар), *cantus firmus* в дисканте.

Версус 2 — органнй хорал в трио-фактуре (два подвижных верхних голоса на фоне спокойного *cantus firmus* в педали). По мнению Рудольфа Фабера и Филипп Хартаманна, выписанная педальная партия во втором версусе не относится и источнику, но другой способ исполнения технически невозможен, так что данный версус действительно является примером трио-фактуры.

Версус 3 — трехголосный мануальный органнй хорал. Мало орнаментированный *cantus firmus* находится в дисканте. Тенор и бас создают своим живым движением (преимущественно восьмыми и шестнадцатыми) контраст по отношению к движению верхнего голоса.

Версус 4 — четырехголосный органнй хорал с педалью, *cantus firmus* в теноре. Типичные пассажи шестнадцатых в каденции.

Версус 5 *Auff 2 Clavier* — трехголосная мануальная обработка, основательно колорированный басовый *cantus firmus* проводится на отдельном мануале (*Rückpositiv*), его мелодический рисунок с обилием октавных скачков достаточно необычен. Дискант и альт идут в спокойном движении и звучности (*Organum*) как сопровождающие партии.

Версус 6: *Auff 2 Clavir Pedaliter* — монодический четырехголосный органнй хорал с колорированным дискантом, инструментального характера. Предимитации к каждой строке.

Версус 7 — простой органнй хорал, *cantus firmus* в педальном басу с предимитациями к каждой строке.

«**Von Allen Menschen abgewandt**» (1624). Цикл из трех версусов дошел в автографе-посвящении последнему герцогу Брауншвейг-Люнебургскому Августу Младшему, написан на парафраз 25-го псалма Андреаса Кнопке, мелодия принадлежит немецко-датскому композитору Кристиану Адольфу Ништаду

и состоит из семи строк, составляющих форму бар: Stollen (строки 1, 2), Gegenstollen (строки 3 и 4), Abgesang (строки 5, 6, 7) Эта структура хорального образца не находит в органной обработке никакого отражения, принципом же формообразования становится последовательное проведение 7 строк в каждом версусе.

Версус 1: Мелодия хорала проводится в басу в оригинальном ритме хоральной мелодии с предимитациями строк, так что по типу версус можно отнести к модифицированному (расширенному) органному хоралу. Стил *durezza e ligature* в медленном движении и интонации *lamento* отражают значение слов хорала.

Версус 2 и 3 имеют указание *Vff 2 Clavier* и идут без паузы друг за другом. В отличие от первого версуса, они представляют монодический хорал с солирующим виртуозно и разнообразно колорированным дискантом на фоне спокойного сопровождения средних голосов и pedalного баса, не лишенных некоторой контрапунктической разработки. Традиция восходит к итальянскому стилю флорентийской Камераты. Диапазон дисканта составляет $2\frac{3}{4}$ октавы, что свидетельствует о чисто инструментальном характере сочинения [нот. 13]. В высшей степени выразительное, экспрессивное произведение, которое выделяется на фоне строгого стиля Якоба Преториуса.

«**Was kann uns kommen an für Not**». Цикл состоит из 4 версусов, каждый в форме органного хорала. Мелодия *cantus firmus* состоит из 7 строк церковной песни (парафраз 23-го псалма) и имеет форму бар (1 и 2; 3 и 4; 5, 6, 7 строки).

Версус 1 — пятиголосная часть, *cantus firmus* в теноре. Двойная педаль — специфическая черта северо-немецкого органного барокко, которую Якоб Преториус мог перенять от своего отца Иеронимуса (хоральная фантазия *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*).

Версус 2 — помимо самой разнообразной полифонической работы, можно отметить характерную для северо-немецкой традиции черту — продолжительное кадансирование на предпоследней ноте со множеством диссонансов.

Версус 3 — многократное цитирование отдельных строк. По продолжительности этот версус намного превосходит остальные (115 семибревис-тактов против 55, 59 и 38). Cantus firmus без украшений в дисканте сменяет раздел с колорированным дискантом.

Версус 4 — четырехголосный канционал, дискант колорирован, без предимитаций, простое сопровождение нижних голосов.

«**Grates nunc omnes reddamus**». Дошедший до нас в Visby-табулатуре органных хорал на рождественскую секвенцию представляет собой 2-х частную мануальную хоральную обработку. В первой части cantus firmus проводится в дисканте, во второй — в теноре. В качестве декламационной единицы выбран семибревис, cantus firmus содержит колоратуры в клаузулах и на последней ноте строки. Такой способ орнаментации уже встречался в обработках Иеронимуса Преториуса (восходящие и нисходящее движение, тираты), а также в вокальных сочинениях самого Якоба Преториуса (10 латинских мотетов). По стилю обработка близка вокальным сочинениям.

«**Christum wir sollen loben schon**». Хорал состоит из 4 строк, cantus firmus провозводит в педальном басу как cantus planus (семибревисом). Указанный способ изложения мелодии является старой немецкой техникой, восходящей еще к Арнольту Шлику (+1521) и Гансу Бухнеру (+1538), этому же способу изложения отдавал предпочтение и Иеронимус Преториус, особенно в циклах гимнов. Также и в гамбургском сборнике Melodeyen Gasangbuch (1604) этот метод не утратил своей актуальности. Интересно и традиционно (прием встречался у Иеронимуса Преториуса) сочетание разных типов движения в трех верхних голосах, Motus tardior (медленное движение семибревисом и минимой) сменяет Motus celerior (последовательности четвертей и восьмых). В четвертой строке встречается техника *Clausul-Art*²⁵. С точки зрения типологии форм, учитывая развернутые предимитации к 1, 2 и 3 строкам, но только однократное

²⁵ Техника состоит в том, что хоральной строке контрапунктируют части этой же строки, проводимые другими голосами в более мелкой мензуре [см. 22, S. 259].

применение техники *Clausul-Art*, эту обработку Бекман называет модифицированным (расширенным) органным хоралом.

«**Durch Adams Fall ist ganz verderbt**». Эхо-фантазия сохранилась только как фрагмент из 138 тактов, проведение 5-8 строк отсутствует. Из самого оригинального названия *a 5 Echo. Durch Adams fall [...] Auff 3 Clavier* уже ясно, что это пятиголосная композиция в эхо-манере, и для верхних голосов предписываются не два мануала, как обычно, а три. Дискант зафиксирован на двух линиях или строках: на верхней строке записана партия первого дисканта, который исполняется на Rückpositiv'e, на нижней строке записана отвечающая партия второго дисканта, динамически менее яркая, как эхо-ответ, который мог исполняться на Brustwerk'e, в это же время средние голоса исполняются на третьем мануале Organum. Хотя партии двух дискантов выписаны на двух параллельных линиях, но звучат они только поочередно, так что обработка оказывается на самом деле четырехголосной. В этой фантазии эхо относится только к одному голосу, а не к группе голосов, как это можно видеть в произведениях Иеронимуса Преториуса. По мнению К. Бекмана, в этом произведении эхо-техника восходит как к немецкой традиции, так и к нидерландской. Проведение первой и второй строк *cantus firmus* в одном дисканте как *proposta*, а потом их же проведение в другом дисканте, как эхо-ответ *risposta*, соответствует немецкой традиции, идущей от Иеронимуса Преториуса. Но когда проведения становятся короче, вплоть до одной ноты, то это начинает напоминать короткомотивную эхо-технику Свелинка [нот. 14]. Якоба Преториуса можно назвать основателем северо-немецкого типа дискантовой хоральной фантазии *Auff 3 Clavier*, который, правда, вряд ли получил продолжение, разве что только в хоральной обработке Николауса Хасе «Jesus Christus, unser Heiland», *pro: 3 Clav: [pedaliter]*.

II.5.2. МАГНИФИКАТЫ

Магнификаты были найдены в 1964 году при ремонте органа в часовне замка в Клаусхольме (Дания). Многое оказалось утрачено, но сохранившиеся фрагменты позволяют составить представление о структуре произведения.

Цикл магнификатов представлен обработками только 6 церковных тонов. Магнификаты 5-го и 7-го тона отсутствуют. Всего 18 версусов, 7 из них содержат заимствования из Магнификатов Иеронимуса Преториуса, иногда буквальные, иногда, с небольшими изменениями. По мнению К. Бекмана, практика заимствования частей из других произведений была совершенно обычной для Гамбурга и его окрестностей. Обращение Якоба Преториуса к магнификатам своего отца свидетельствует о высокой оценке, которую он давал его работам. От Иеронимуса Преториуса, видимо, унаследованы и некоторые традиции письма:

- стандарт в отношении проведения *cantus firmus* (тенор — дискант — бас)
- использование манеры игры *Auf 2 Clavier* (вторые версусы Магнификатов первого, второго/ восьмого и третьего тона)
- написание альтернативы для вторых версусов с дискантовым проведением *cantus firmus* на двух мануалах. Первый тип альтернативы представлен в четвертом версусе Магнификата третьего тона, где *cantus firmus* проходит как *cantus planus* в дисканте на фоне подвижных нижних голосов. Другой, совершенно новый способ *Auf 3 Clavier* Якоб Преториус предлагает в четвертом версусе Магнификата первого тона. Также композитор дает предписание использовать для проведения обоих дискантов язычковые регистры *die beiden Discante im schnarwerck zugebrauchen*.

Как видно из вышеприведенного краткого анализа, некоторую стандартизацию форм можно наблюдать только в Магнификатах, остальные произведения, а чаще всего и каждая их часть представляет свою уникальную форму:

- Мануальный органный хорал монодического (гомофонно-гармонического) склада с различным положением *cantus firmus*, ровным / колорированным.
- Простой органный хорал с педалью, с различным положением ровного *cantus firmus*.
- Трехголосный мануальный хорал с колорированным басовым *cantus firmus*

- Церковное трио — для 2-х мануалов с педалью (трио-фактура)
- Монодический органнй хорал *Auff 2 Clavier* с колорированным солирующим дискантом.
- Монодический органнй хорал *Auff 3 Clavier* с двумя колорированными солирующими дискантами.
- Эхо-фантазия *Auff 3 Clavier*.

Органнй стиль Якоба Преториуса представляет сочетание старого вокально-ориентированного стиля Иеронимуса Преториуса и новой инструментальной полифонии своего учителя Яна Свелинка. Возможно, влияние Свелинка как раз и проявляется не столько в области формы, сколько в технике полифонического письма. Яркой чертой стиля Якоба Преториуса и его нововведением, без сомнения, можно назвать способ игры *Auff 3 Clavier*.

II.6. МЕЛЬХИОР ШИЛЬД (1592–1667)

Происходит из династии органистов (прадед Гердт, отец Антониус, брат Людольф), которая более ста лет была известна своей деятельностью в Ганове-ре. Скорее всего, первоначальное музыкальное образование Мельхиор Шильд получил у отца. С 1609/10 по 1612 Шильд обучался в Амстердаме у Яна Свелинка. С 1623 Шильд работает органистом в церкви Beate Mariae Virginis в Вольфенбюттеле. В 1626 уезжает работать органистом в Копенгаген, а по возвращении в 1629 году в Ганновер сменяет отца на посту органиста в церкви святых Георгия и Якоба.

Скорее всего, большая часть сочинений Мельхиора Шильда была утеряна. Известно, что две хоральные обработки «Christ, der du bist der helle Tag» и «O Vater, allmächtiger Gott», находившиеся в G. V. Scharffes-табулатуре (1673), погибли при бомбардировке Страсбурга немецкими войсками в 1870 году. Сохранившееся органное наследие композитора представлено пятью произведениями:

Хоральные обработки

Herr Christ der Einig Gottessohn (5 версусов)

Herzlich lieb hab ich dich, O mein Herr *Kolorierung. Ad manuale duplex.*

Магнификат-циклы

Magnificat primi Modi (5 версусов)

Свободные сочинения

Preambulum [g-Moll]

Preambulum [G-Dur]

«**Herr Christ, der einig Gottessohn**». Хоральный образец 1524 года состоит из 7 строк и имеет форму бар: Stollen (строки 1 и 2), Gegenstollen (строки 3 и 4), Abgesang (строки 5, 6, 7). Обработка Шильда состоит из 5 версусов, которые все можно назвать органными хорами. Мелодия хора в каждом версусе остается неизменной, без украшений (целые и половины), меняется лишь количество голосов (4-3-4-3-3), а также положение *cantus firmus* (дискант–тенор–бас–бас–дискант). В табулатуре *Lynar B 2* имеется приписка *mit dem pedahl unndt 2 Clavier*. Отказ от колорирования или орнаментирования *cantus firmus* напоминает технику письма Самуила Шейдта, хотя ровная игра *cantus firmus* встречается и у других органистов (Якоб Преториус, Генрих Шайдеман, Дельфин Штрук) [нот. 15].

Версус 1 — строки *cantus firmus* отделяются одна от другой семибравис-паузой, так что предимитация возможна только в начале.

Версус 2 — трехголосный, *cantus firmus* в теноре в хоральной мензуре (половины и целые). Интересно сохранившееся указание о способе игры *Manual oder den Corahl im pedal* (близость к Шейдту снова очевидна).

Версус 3 — четырехголосный, *cantus firmus* в педальном басу. Хоральная мензура — целые и половины, строки разделены целыми паузами. Предимитация в верхних голосах короткими длительностями (половины, четверти).

Версус 4 — трехголосный (трио-фактура), *cantus firmus* в басу. Верхние голоса создают контраст спокойному движению хоральной мелодии. Строки хора разделяются целыми паузами.

Версус 5 — трехголосный, мануальный, *cantus firmus* в дисканте, строки хора разделяют целые паузы. Альт и тенор составляют гармоническое основание с фигурациями.

Возможно, это сочинение могло исполняться в манере *alternatim*. Интересно, что вместе с обозначением *Versus*, в произведении встречается обозначение *Variatio*, хотя, возможно, что это лишь трактовка переписчика, не несущая смысловой нагрузки, тогда как у Шейдта в *Tabulatura Nova* (1624) *Versus* употребляется для церковных песнопений, а *Variatio* для циклов на светские темы.

«**Herzlich lieb hab ich dich, o mein Herr**» — колорирование или интабуляция четырехголосного канционала неизвестного композитора [нот. 17], который был издан Михаэлем Преториусом в 1610 году в *Musae Sioniae*. Сам хорал принадлежит Мартину Шаллингу и является парафразом 73-го псалма (1571). Хорал состоит из 16 строк и имеет форму бар *Stollen* (строки 1–3), *Gegenstollen* (строки 4–6), *Abgesang* (строки 7–13, где строки 11–13 повторяются дважды).

Мельхиор Шильд колорировал только дискант, оставив альтовую, теноровую и басовую партии начального канционала неизменными [нот. 16]. В строках 5 и 6 вместо сольного колорированного дисканта используется эхотехника применительно ко всем четырем голосам [нот. 18]. Таким образом, указание в начале хоральной обработки *Ad manuale duplex* говорит как о возможности проведения колорированного дисканта на сольном мануале, так и об использовании двух мануалов для создания эхо-эффекта. Бекман усматривает зависимость Мельхиора Шильда от Самуила Шейдта, и в формулировке *Ad manuale duplex*, и в применении техник *Blockecho* (у Шейдта: *forte und lene*) и *Discantecho* (у Шейдта: *dextra [manu] vero Cantus variante*). Такая терминологическая и содержательная близость к изданию Шейдта дает ему возможность предположить, что обработка была написана не ранее 1624 года.

Интересно, что в способе диминуирования (поступенное движение восьмыми, пассажи шестнадцатых), К. Бекман видит исконную северо-немецкую традицию, идущую от Штеффенса и Иеронимуса Преториуса. К северной традиции *Descensus–Ascensus*, по его мнению, относятся и заключительные мелизмы [нот. 19] и дискант-эхо, которое у Шильда, в противоположность практике

Свелинка, не носит буквального характера, но имеет незначительное различие в мелодическом рисунке [нот. 20]. Готтхольд Фрочер, не делая замечаний относительно исконной северо-немецкой традиции, относит колорирование к вариационной техники инструментальной токкаты. О токкатном же принципе, по его мнению, свидетельствуют и хроматическое движение в конце произведения, и инструментальный диапазон дисканта, охватывающий более чем три октавы [нот. 21, тт. 50–52].

«**Магнификат *primi modi***», дошедший в Zellerfelder табулатуре (Ze 2, 1668), состоит из 5 версусов.

Версус 1 — тон магнификата изложен в теноре как *cantus planus* семибрависами, в традиции Иеронимуса Преториуса.

Версус 2 *Auff 2 Clavier* разделяется на три разных способа проведения тона и состоит из трех частей.

тт. 1–35: мануальный бициниум, фугированная часть. Тон проходит в обоих голосах [нот. 22].

тт. 36–84: четырехголосное мануальное проведение в манере эхо. Тон почти неразличим из-за виртуозной эхо-игры и секвенций [нот. 23].

тт. 85–183: четырехголосная хоральная фантазия с педалью. Сначала тон появляется в педальном басу *plan*, потом поручается сильно колорированному дисканту, пассажи которого проходят через две октавы. В *Supplementum* появляется дискант-эхо [нот. 24]. Такая экстравагантная форма уникальна для северо-немецкого органного барокко.

Версус 3 — четырехголосный с педалью. Тон изложен целыми нотами. Монолитное звучание, хроматическое движение, похожее на *per semitonia* Шейдта в хорале «Da Jesus an dem Kreuze stund». Клаус Бекман, пользуясь терминологией Вернера Брига, называет этот версус хоральным ричеркаром.

Версус 4 — органнй хорал в трио-фактуре. Тон представлен как *cantus planus* в теноре (средний голос). Подвижные крайние голоса. Бас неоднократно оставляет свою басовую функцию и поднимается выше тенора (до *соль* и *ля* первой октавы).

Версус 5 — трехголосный, тон представлен как *cantus planus* в дисканте целыми нотами, которые контрастируют с оживленным движением в других голосах. Учитывая оживленное движение шестнадцатых параллельными терциями, секстами и децимами у альты и баса, скорее всего, дискант предполагалось исполнять в педали.

В числе композиций Мельхиора Шильда до нас дошел уникальный пример того, как формы образуют некую «матрешку», когда в цикле есть часть, а в ней — еще три части. В хоральных обработках представлены: трех- четырехголосный органнй хорал, мануальный и с педалью, а также в трио-фактуре; интабуляция с колорированным дискантом, приемами блок-эхо и дискант-эхо; бициниум; хоральная фантазия; хоральный ричеркар; трио.

Обработки Шильда опираются на две традиции: немецкую (Иеронимус Преториус) — в отношении способа проведения *cantus firmus*, и нидерландскую (Ян Свелинк и его ученик и подражатель Самуил Шейдт) — в отношении формы. Бросается в глаза виртуозный инструментальный характер обработок, и крайняя изобретательность в сочетании форм.

II.7. ГЕНРИХ ШАЙДЕМАН (1591-1663)

Родился в Оберндорфе, его отец Давид Шайдеман с 1595 года занимал должность органиста в Хольштайне. Когда в Гамбурге в 1602 году умер органист церкви св. Екатерины Иоганн Хестербрах, на его место пригласили Давида Шайдемана. К началу 1604 года состоялся переезд в Гамбург (осенью 1604 года вышло издание *Melodeyen Gesangbuch*, одним из соавторов которого был Давид Шайдеман). С 1611 по 1614 год Генрих Шайдеман, при финансовой поддержке церковной общины, обучался в Амстердаме у Яна Свелинка. По окончании учебы Генрих вернулся в Гамбург, и с 1629 года сменил своего отца на посту церковного писаря и органиста церкви св. Екатерины. Проработал он в этих должностях вплоть до своей кончины в 1663 году. С 1658 года его помощником стал его ученик Ян Адам Райнкен.

Органное сочинения Генриха Шайдемана сохранились только в копиях переписчиков, в большинстве случаев — в буквенной нотации.

- Lypnar-табулатуры (Майкл Зайфферт, 1930)
- Zellerfeld табулатуры Ze 1 и Ze 2 (Густав Фок, 1955 и 1960)
- Pelplin-табулатура (Адам Сутковски, 1957)
- В автографе дошла только Токката in G

Творческое наследие композитора можно разделить на следующие группы:

- Свободные органное сочинения (10 преембл, 2 прелюдии, 2 фуги, 2 токкаты, Канцона, Фантазия).
- Колорированные мотеты (на латинские вокальные сочинения Лассо, Бассано, Иерониму Преториуса, Хасслера).
- Обработки песней (по Гастольди, Сканделло).
- Обработки латинских песнопений в хоральной нотации (1 секвенция, 2 Кутие-цикла, 2 гимна и 8 или 9 магнификатов).
- Обработки немецких церковных песнопений в мензуральной нотации (одночастные органное хоралы, многочастные органное хоралы или версус-циклы, хоральные фантазии).

II.7.1. КОЛОРИРОВАННЫЕ МОТЕТЫ И ОБРАБОТКИ ПЕСЕН

В XVII веке это уже редкие образцы интабуляции, отражающие основную практику органистов XVI века. В 12 колорированных мотетах Шайдемана можно наблюдать уходящую традицию, последний расцвет высокого искусства, перед тем как новые виды (органное хорал, версус-цикл и хоральная фантазия), вскоре после 1660 года, окончательно вытеснили его из жизни. Переложение вокальных мотетов в инструментальные органное паттерны в источниках времени Шайдемана носило название *coloratum*, *coloravit*, *collerirt*, так что обозначение *Motettenkolorierung* можно считать синонимом *Motettenintavolierung* или *Motettenfigurazion*. У Шайдемана представлены следующие типы обработок:

- два мануальных произведения (на одном мануале)
- пять обработок *Auff ein Clavier pedaliter*
- пять обработок с указанием *Auff 2 Clavier*

Выбор вокальных образцов, похоже, был продиктован заботой о наилучшем качестве образцов (семь мотетов высоко ценимого Орландо ди Лассо, три произведения не менее значимого Ханса Лео Хасслера, и по одной композиции Иеронимуса Преториуса и Джованни Бассано). Можно предположить, что Шайдеманом руководило скорее требование искусства, нежели практическая нужда заменить органом отсутствующий за богослужением хор. С большой вероятностью мотеты были созданы между 1634 и 1656 годами во время службы Шайдемана в церкви св. Екатерины (1630-1663).

«**Alleluja, laudem dicite Deo nostro**». Пятиголосный мотет для смешанного хора Ханса Лео Хасслера (1564-1612) демонстрирует все изыски техники *coro spezzato*, которую Хасслер освоил у своего учителя Андреа Габриэли в Венеции. Произведение построено при помощи постоянного и все время нового разделения хора на группы голосов. Контрасты между высоким и низким звучанием отдельных голосов, трио и полного четырех- или пятиголосного хора создают захватывающий эффект. Шайдеман для передачи этой многохорности и концертирования использует два мануала и педаль, что соответствует указанию в Люнебургском источнике. Колорированные дискант и бас исполняют партии сольных голосов на Rückpositiv'e, возвышаясь над звучностью и размеренным движением хоровых партий, исполняемых на Hauptwerk'e (Organum). Этот прием уже можно было наблюдать у Иеронимуса Преториуса.

Такому же плану обработки (фигурированный сольный голос на фоне хоровой части гомофонно-гармонического склада) следуют еще четыре колорированных мотета Шайдемана для двух мануалов и педали: «**Angelus ad pastores ait**» (на пятиголосный мотет Орландо Лассо); «**Confitemini Domino**» (Орландо Лассо, пять голосов); «**Dic nobis Maria**» (Бассано, шесть голосов), а также, на известный шестиголосный мотет Ханса Лео Хасслера «**Verbum caro factum**».

При колорировании мотета Бассано Шайдеман расширяет возможность игры *Auf 2 Clavier* при помощи всевозможных видов эхо (эхо группы голосов,

дискант-эхо, комбинации эхо в каноне). Подобные приемы типичны для хоральной фантазии того времени.

В одномануальных обработках шестиголосного мотета Иеронимуса Преториуса «**Benedicam Domino**» и пятиголосного мотета Орlando Лассо «**Omnia que fecisti**» все голоса колорированны, но преимущество остается за дискантом и басом.

Такой же принцип сохраняется и в обработках для одного мануала и педали четырех мотетов Орlando Лассо «**Benedicam Domino**» [1634], «**De ore prudentis**», «**Ego sum panis**», «**Surrexit pastor bonus**» и мотета Лео Хасслера «**Dixit Maria ad Angelum**». Как правило, все пять голосов оживляются фигурациями, но колорированным оказывается только один из пяти, чаще всего, дискант.

Кроме 12 образцов колорированных мотетов, Шайдеман написал еще две обработки, в основе которых лежат хоровые образцы немецкой духовной песни. Как установлено Вернером Бригом (1967), мануальная обработка «**Jesu, du wollst uns weisen**» сделана на пятиголосную танцевальную мелодию Джованни Гастольди или на ее духовную переработку Иоганна Линдемана. Четырехголосное инструментальное переложение Шайдемана сочетает простые аккордовые построения с фигурациями в дисканте, иногда также в теноре.

Намного более богата изысками обработка пользовавшегося большой популярностью канционала «**Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich**» дрезденского капельмейстера Антонио Сканделло (1568). Текст произведения состоит из 7 строф и является парафразом 147-го псалма. Хоровое произведение Сканделло демонстрирует необычную форму. Пятистрочная структура строфы становится неясной из-за повторения элементов текста (*Lobet den Herren, lobet den Herren, unser Gott zu loben, unser Gott zu loben, lobet den Herren, lobet den Herren*). Схематично строфа выглядит следующим образом: aa+b+cdd+ef+aa. Музыкальное же построение не принимает во внимание текстовые повторы и состоит из десяти самостоятельных строк. Обработка Шайдемана для двух мануалов и педали представляет скорее свободный

парафраз, нежели точное отображение формы канционала. Необычно латинское указание способа игры *Ad duplex manuale* вместо немецкого обозначения *Auf 2 Clavier*. Такая запись использовалась Самуилом Шейдтом и Мельхиором Шильдом. В этой обработке сочетаются всевозможные техники: предимитация и *Supplementum* мотета, выразительный колорированный дискант четырехголосного монодического хора, трехголосная эхо-техника хоральной фантазии и двухголосные пассажи (гаммы и фигурации) токкаты.

II.7.2. МАГНИФИКАТЫ

Магнификаты Шайдемана состоят, в отличие от циклов Иеронимуса Преториуса, не из трех версусов, а из четырех, что объясняется различными практиками исполнения, бытовавшими в то время в Гамбурге. Магнификаты Шайдемана написаны по достаточно четкой схеме, с исключениями только в пятом и седьмом тоне, которые, по мнению К. Бекмана, могут быть просто следствием ошибки переписчика.

Версус 1 — четырехголосный органный хорал с ровным, неколорированным *cantus firmus* в басу или теноре.

Версус 2 — четырехголосная хоральная фантазия *Auf 2 Clavier pedalliter*.

Версус 1 — четырехголосный хоральный ричеркар *pedalliter*.

Версус 1 — мануальная часть, трехголосный органный хорал с ровным *cantus firmus* в дисканте, теноре или басу.

К. Бекман предлагает разделить магнификаты по стилю на 2 группы:

- Старый стиль — магнификаты 1, 4, 5, 7 и 8 тонов.
- Новый стиль — магнификаты 2, 3 и 6 тонов и Хоральная фантазия 8 тона.

Под новым стилем можно понимать более поздний стиль, характерной чертой которого является сочетание сложной и разнообразной полифонической работы с виртуозной клавишной техникой (фигурации, эхо-техника, продолжительные мануальные отрывки) [нот. 25, 26].

Магнификаты в двух группах различаются и по продолжительности, например, продолжительность второго версуса из магнификатов первой груп-

пы — около 85 тактов, в то время как во второй группе насчитывается 140, 170 и 177 тактов.

Из особенностей магнификатов Шайдемана можно отметить иногда небольшую разницу в изложении мелодии тона по сравнению с образцами Эле-ра и Иеронимуса Преториуса; короткие эхо-переклички во вторых версусах, характерные для работ Свелинка; монолитность звучания третьего версуса и использование бициниума в последних, четвертых трехголосных версусах. Вернер Бриг предполагает, что использование формы хорального ричеркара для третьего версуса могло быть вдохновлено творчеством Самуила Шейдта, у которого ричеркар встречается в начальных версусах гимнов и магнификатов из третьей части «Tabulatura Nova». В обращении к бициниуму в четвертых версусах можно усмотреть влияние Яна Питерсона Свелинка, с другой стороны, в комбинации двух- и трехголосных частей видится параллель с четвертым версусом (для 2-х и 3-х голосов) Магнификата третьего тона Якоба Преториуса.

II.7.3. KYRIE- ЦИКЛЫ

Так же как и в магнификатах, в двух циклах *Kyrie* можно увидеть другой порядок версусов для органа, нежели у Иеронимуса Преториуса.

Kyrie Dominicale: Kyrie primum — Kyrie primum alio modo — Christe

Kyrie Summum: Kyrie primum — Christe — Kyrie ultimum

«Kyrie Dominicale»

Первый версус (тт. 1–20): *cantus planus* проходит в педальном басу целыми нотами. Предимитация дисканта дана такой же мензурой.

Второй версус (тт. 1–27) *Kyrie primum alio modo auf 2 Clav* представлен колорированным дискантом с гармоническим сопровождением остальных голосов.

Третий версус (тт. 1–21): в основе лежит короткое *Christe*, мелодия которого проходит ровно в дисканте и в басу. Плотность голосов возрастает от двух до четырех. Все версусы можно классифицировать как органные хоралы.

Версусы «**Kyrie Summum**» также можно назвать органными хоралами, иногда с ровным проведением *cantus firmus*, иногда с колорированным *cantus*

firmus. Из-за гибкого рисунка сопровождающих мелодию голосов, частого движения параллельными терциями, секстами и децимами, Бекман называет этот *Kyrie*-цикл примером «шайдемановского очарования».

II.7.4. ХОРАЛЬНЫЕ ОБРАБОТКИ

Собрание хоральных обработок (20 подписанных сочинений и 11 анонимных, но относимых к работам Шайдемана) представлено следующими группами: одночастные обработки (7); многочастные циклы (19); хоральные фантазии (5 или 6).

«**Gott der Vater wohn uns bei**» — написано в трио-фактуре. Хоральная мелодия проходит в педальном басу. Характер движения верхних сопровождающих голосов меняется при каждом проведении хоральной строки. Клаус Бекман высказывает предположение, что это сочинение преследовало педагогические цели.

«**Gott sei gelobet und gebenedeiet**» — четырехголосная обработка. Необычно то, что пара *Stollen* и *Gegenstollen* не сочинена полностью, но *Gegenstollen* точно повторяет *Stollen*, на что указывает знак повтора.

«**Jesus Christus, unser Heiland**» (II) — четырехголосное сочинение *Auf 2 Clavier Pedaliter*. *Cantus firmus* проводится в басу. Каждый раз строка *cantus firmus* подчеркивается новым видом контрапункта, что, возможно, говорит о педагогическом назначении этого произведения, как и «*Gott der Vater wohn uns bei*».

«**Komm, Heiliger Geist**» *Auf 2 Clavier Pedaliter* — четырехголосная обработка, в которой частично колорированный дискант на сольном мануале и слегка украшенный педальный бас создают иллюзию канонического проведения хоральной мелодии.

«**Nun bitten wir den Heiligen Geist**» *Auf 2 Clavier Pedaliter* — четырехголосный монодический органный хорал с предимитациями не только в начале, но и перед каждой строкой хорала.

«**Vater unser im Himmelreich**» (III) *Auf 2 Clavier Pedaliter* — монодический органный хорал. Интересно, что в проведении первой строки движение

меняется от половинных длительностей до шестнадцатых. До 5-й строки предимитации очень короткие, и только перед 6 строкой снова появляется полноценное вступление. Декламационный стиль колорированного дисканта.

«**Victimae paschali laudes**» — пасхальная секвенция. Мелодия григорианского хора проводится в басу. Три сопровождающих голоса играют на одном мануале. Интересно, что обработка ограничивается половинами первых двух строк секвенции.

Клаус Бекман²⁶ приводит таблицу **циклов хоральных обработок**²⁷:

Titel	Primus Versus / Tertius Versus							Secundus Versus / Quartus Vers.						
<i>A solis ortus</i>	a 4	B	Ga	plan	ped	1 Cl		a 4	D	Ga	plan*	ped	2 Cl	
<i>Aus tiefer Not</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 3	D	GaHa	plan	man	1 Cl	
<i>Christ lag in Tod.</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	2 Cl	
	a 2	D	GaHa	plan*	man	2 Cl								
<i>Erbarm dich mein</i>	a 4	T	GaHa	plan	m/p	1 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	2 Cl	
<i>In dich hab ich g.</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 3	D	GaHa	plan*	man	1 Cl	
	a 3	B	GaHa	plan	ped	1/2		a 3	–	(G, H)	pl/ko	man	2 Cl	
<i>Mensch, willst du</i>	a 4	T	GaHa	plan	ped	1/2		a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl	
	a 4	D	(G, H)	kolor	ped	2 Cl		a 3	D	GaHa	plan	man	2 Cl	
<i>O Gott, wir dank.</i>	a 4	D	GaHa	plan*	man	1 Cl		a 4	D	GaHa	kolor	man	1 Cl	
<i>O lux beata Trin.</i>	a 4	B	Ga	plan	ped	1 Cl		a 4	D	Ga	plan	ped	1 Cl	
<i>Vater unser (I)</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	2 Cl	
	a 2	D	GaHa	plan	man	2 Cl								
<i>Wir glauben all</i>	a 3	B	GaHa	plan	ped	2 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	2 Cl	
<i>Dies sind die heilg.</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	1/2	
<i>Durch Adams Fall</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 4	D	GaHa	plan	ped	1 Cl	
<i>Es ist das Heil</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	1 Cl	
<i>Es ist gewisslich</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	2 Cl	
<i>Gelobet seist du</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	2 Cl	
<i>Herr Christ, der</i>	a 4	B	GaHa	plan	ped	1 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	2 Cl	
<i>Jesus Christus, u.</i>	a 4	B	GaHa	plan*	ped	1 Cl		a 4	D	(G, H)	kolor	ped	2 Cl	
<i>Wär Gott nicht</i>	a 4	T	GaHa	plan	m/p	1 Cl		a 3	B	(G, H)	plan	ped	1/2	
<i>Wo Gott der Herr</i>	a 4	T	GaHa	plan	m/p	1 Cl		a 3	B	(G, H)	plan	ped	1/2	

В двух категориях стандартным типом формы можно назвать органнй хорал, за единственным исключением — четвертый версус хораля «In dich hab

²⁶ 23, S. 198–199

²⁷ Условные обозначения:

количество голосов: a 4 / a 3 / a 2

в каком голосе cantus firmus: D — дискант, A — альт, T — тенор, B — бас

мензура cantus firmus: Ga — целые, Ha — половинные

способ изложения cantus firmus: plan — ровно, kolor — колорировано, plan* — с проходящими звуками.

тип версуса: ped — педальный, man — мануальный

количество мануалов: 1 Cl или 2 Cl

ich gehoffet, Herr», который обозначен как *Choralfantasie a 3*. В издании Густава Фока этот последний версус представлен как отдельное произведение.

В многочастных обработках носителями *cantus firmus* преимущественно являются бас и дискант, тенор берет на себя эту функцию только в качестве исключения. Мелодия представлена либо как *cantus planus* (семибревисом), либо с соблюдением ритма хорала *choralmensur* (сочетание половинных и целых длительностей). Обе эти формы проведения хоральной мелодии относятся в большей степени к басу. Иногда подобным образом (*plan*) мелодия представлена и в дисканте, но в большинстве случаев дискант все же колорирован. Как правило, обработки четырехголосны. В трехголосии нижние голоса (в басовом или теноровом регистре) проводят *cantus firmus* ровно, в то время как два сопровождающих верхних голоса колорированы. Подобное трехголосие можно назвать классической трио-фактурой.

Бициниум (двухголосные части) встречается только два раза и притом каждый раз как дискантовое проведение *cantus firmus* на последней третьей позиции внутри каждого цикла («Christus lag in Todesbanden»; «Vater unser» [I]).

Произведений с использованием педали значительно больше, чем мануальных сочинений. Иногда, особенно при теноровом проведении *cantus firmus*, остается неясным, является ли данная часть мануальной или исполняется с педалью.

Преобладает тип обработок на одном мануале с педалью (*Auf 1 Clavier pedaliter*); случаев, когда солирующий дискант исполняется на отдельном мануале (*Auf 2 Clavier pedaliter*) меньше. Как правило, версусы имеют собственную каденцию или *Supplementum*.

II.7.5. ХОРАЛЬНЫЕ ФАНТАЗИИ

«In dich hab ich gehoffet, Herr» — 3 голоса, мануальная, ок. 1620

«Nun freut euch, lieben Christen gmein» — 3 голоса, мануальная, ок. 1620

«Vater unser im Himmelreich» (II) — 3 голоса, мануальная, ок. 1620

«Jesus Christus, unser Heiland» (I) — 4 голоса, с педалью, ок. 1620

«Ein feste Burg ist unser Gott» — 4 голоса, с педалью, до 1652

«Allein zu dir, Herr Jesu Christ» — 4 голоса, с педалью, ок. 1660

«Ein feste Burg ist unser Gott» (укороченный, упрощенный вариант) — 3 голоса, мануальный, ок. 1652.

Внутри названной категории вырисовывается поразительное многообразие деталей: проведение *cantus firmus* в оригинальной мензуре, в уменьшении, в увеличении, виртуозная эхо-техника, колорирование баса или тенора, колорированное проведение дисканта на соло-мануале, многократная обработка отдельных строк хорала.

Отдельно среди хоральных фантазий Шайдемана стоит его поздняя работа «Allein zu dir, Herr Jesu Christ». В этом произведении очевиден переход от традиционного мотетного хорового стиля Орландо Лассо к новому мадригальному концертирующему стилю. Скачкообразное движение восьмыми, фрагментирование мелодической строки, секвенции, короткие мотивы, многократные повторения становятся средствами особой выразительности [нот. 27].

II.8. ДЕЛЬФИН ШТРУНК (1601–1694)

Биографических сведений о Дельфине Штрунке немного. Скорее всего, начальное музыкальное образование он получил у своего отца Иоахима Штрунка, органиста церкви св. Петра в Брауншвейге. Вероятно, с 1630 года занимал пост органиста в церкви *Beatae Mariae Virginis* в Вольфенбюттеле. С 1632 по 1637 был придворным органистом в Целле, а в 1637 году получил должность органиста церкви св. Мартина, в которой и прослужил до 1688 года, когда должен был покинуть место органиста в связи с преклонным возрастом и физической немощью. На посту церкви св. Мартина его сменил ученик Дитриха Букстехуде Кристоф Басс. Личная дружба связывала Штрунка с Генрихом Шютцем и Генрихом Шайдеманом.

Из органного наследия Штрунка сохранилась, по всей видимости, лишь малая часть. Эти сочинения демонстрируют удивительное разнообразие форм, композиторской техники и видов фигураций, существовавших в XVII веке.

Вариационный цикл «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt» *auff 2 Clavier*

Хоральная обработка «Laß mich dein sein und bleiben»

Магнификат-цикл: *Magnificat noni toni, Meine Seel erhebt den Herrn*

Интабулированные/колорированные мотеты:

«*Surrexit pastor bonus*» (Orlando di Lasso)

«*Tibi laus tibi gloria*» *auff 2 Clavier*

«*Verbum caro factum est*»

«*Maria genuit nobis*» (1640)

Свободное сочинение: *Toccata ad manuale duplex*

«**Ich hab mein Sach Gott heimgestellt**» *Auff 2 Clavier* — достаточно необычный цикл из неразрывной цепи четырех полных проведений *cantus firmus* в противоположность обычному построению цикла из отдельных версусов.

Prima variatio, *manualiter oder pedaliter*. Пять строк *cantus firmus* проходят в дисканте, не ровно (как у Шейдта), но оживленные фигурациями. Изложение версуса варьирует между имитационным и гомофонно-гармоническим. Принимая во внимание монолитность изложения этой четырехголосной части, остается неясным, относится ли обозначение *Auff 2 Clavier* именно к этой вариации или ко всему произведению. Скорее всего, это указание относится к Variatio 2, поскольку эта вариация является четырехголосным органным хоралом с сольным колорированным дискантом. Тоны *cantus firmus* не находятся в одном диапазоне, но часто оказываются разнесены в разные октавы. Variatio 3 — трехголосная, колорированный *cantus firmus* проходит преимущественно шестнадцатыми длительностями в теноре, чей диапазон расширен почти до басового.

Variatio 4 начинается с мануального изложения, представляет различные виды эхо-техники наподобие хоральной фантазии. Эхо охватывает разные по протяженности отрывки — от фрагментов строк до повторения только одного аккорда. В этой вариации можно встретить и такую необычную технику, как эхо в каноне [нот. 28]. Завершает вариацию протяженный плагальный *Supplementum*.

Каждая часть обработки имеет свою форму (три органных хорала и хоральная фантазия), но при этом воспринимаются как единое целое, благодаря завершающему все сочинение финалу.

«**Lass mich dein sein und bleiben**»²⁸. Четырехголосная обработка предназначена для исполнения на двух мануалах с педалью. По типу является монодическим органным хоралом с темброво подчеркнутым дискантом на отдельном мануале (*Rückpositiv*). По мнению Вилли Апеля, эта миниатюрная хоральная прелюдия относится к поздним сочинениям Штрунка и, возможно, является началом утерянного цикла.

«**Magnificat noni toni, Meine Seele erhebt den Herrn**». Сочинение необычно уже своим названием *noni toni*. В качестве девятого тона используется *tonus peregrinus*, который отличается от других восьми тонов тем, что имеет для речитации два тона — для первой половины *a*, для второй *g*. В отличие от 8 тонов магнификата, которые пелись с латинским текстом, 9-й тон обычно исполнялся с немецким переводом «*Meine Seele Erhebet den Herren*». Впервые «*Magnificat noni toni*» помещает в «*Tabulatura Nova*» Самуил Шейдт.

На первый взгляд, сочинение состоит из 3 версусов, что подчеркивается оригинальным названием *Secundus Versus, Tertius Versus*. Но уже второй версус содержит три переходящих друг в друга обработки. Третий версус состоит из двух таким же образом организованных частей. Фактически, Магнификат оказывается шестичастным.

Версус 1 можно назвать органным хоралом. *Cantus firmus* первой строки проходит сначала ровно в дисканте (без педали), затем первая же строка проходит в нижнем педальном голосе (теноре), тоже ровно. Далее в теноре же проводится вторая строка.

Версус 2 *Auf 2 Clavier, manualiter*. Сначала дискант проводит ровно мелодию первой и второй строки (органный хорал), затем снова эти же строки проходят в дисканте, но уже фигурированно (органный хорал), и третий раз эти же строки проходят уже в теноре, большей частью ровно и лишь с небольшими отрезками колорирования (органный хорал). Вилли Апель обращает внимание

²⁸ На эту же мелодию песни Хасслера «*Mein Gmüt ist mir verwirret zurückgehend*» существуют другие версии текста: «*O Haupt voll Blut und Wunden*», «*Ach Herr mich armen Sünder*», «*Herzlich tut mich verlangen*».

на характер колорирования дисканта: все тоны хорала «одеты» шестнадцатыми и иногда тридцать вторыми, так что тон *a*, который появляется в виде взлетающей гаммы, представляет самый ранний пример «апострофирования», который в дальнейшем развитии северо-немецкой органной музыки сыграл важную роль.

Версус 3 *Auf 2 Clavier, manualiter*. Cantus firmus первой и второй строки проходит в дисканте, большей частью ровно, а бас, с большим количеством фигураций, исполняется на Rückpositiv'e. Далее эти же две строки представлены в дисканте, в манере эхо, что позволяет назвать данную часть хоральной фантазией. В заключение вторая строка проходит еще раз в дисканте фигурированно.

Интересное толкование структуры Магнификата предлагает Клаус Бекман²⁹. Согласно его концепции, Магнификат состоит из трех частей, но эти части не конгруэнтны версусам.

<u>Exordium</u> (вступление)	Первая строка первого версуса
<u>Medium</u> (основная часть)	5 органных хоралов (пары строк 1 и 2) Хоральная фантазия (строки 1 и 2)
<u>Finis</u> (заключение)	Вторая строка третьего версуса

Границы версусов, обозначенные самим композитором, по мнению К. Бекмана, могли служить для обозначения вокальных вступлений при исполнении *alternatim*. Но Бекман также допускает, что эта обработка могла звучать только на органе, так как практика сольного органного исполнения магнификата во время Вечерни завоевывала все большую популярность.

«**Surrexit pastor bonus**» — интабуляция пятиголосного мотета Орландо Лассо. Очень подвижный дискант (иногда тридцать вторыми) на фоне спокойного, практически все время, аккордового сопровождения. Количество голосов в правой руке возрастает от одноголосной мелодии до аккордового движения, так что обработка становится в конце шестиголосной. Указание *auf 2 Clavier*

²⁹ 23, с. 464

в издании К. Бекмана редакторское, последний объясняет необходимость игры на двух мануалах очень подвижным дискантом [нот. 29 и 30].

«**Tibi laus tibi gloria**» — интабуляция пятиголосного мотета Орlando Лассо. *Prima pars auf 2 Clavier, pedaliter* Дискант исполняется на отдельном мануале, колорирован, достаточно спокойное движение восьмыми, иногда шестнадцатыми. *Seconda pars auf 1 Clavier* однородная фактура, дискант и тенор умеренно колорированы.

«**Verbum caro factum est**» — мануальная интабуляция шестиголосного мотета Ханса Лео Хасслера. Изначальное шестиголосие редуцировано до четырех голосов. Колорирование всех голосов на манер Шейдта *Coloratus per omnes voces*.

«**Ecce Maria genuit nobis**» *auf 2 Clavier, pedaliter*, (8 февраля 1640) — интабуляция пятиголосного мотета Орlando Лассо. Пятиголосная обработка, в которой дискант исполняется на Rückpositiv'e на фоне аккордового сопровождения нижних голосов на Organum'e. Далее появляется дискантовое эхо. *Seconda pars. Ecce agnus*. На Rückpositiv'e правая рука играет параллельными секстами в каноне, каноном же отвечают два голоса параллельными секстами на Organum [нот. 31]. Техника, известная у Шайдемана и названная Вернером Бригом *Kanon-Echo-Kombination*.

II.9. НИКОЛАУС ХАССЕ (1605-1670)

Родился в Хольштайне, первые уроки органной игры, скорее всего, получал у своего отца, органиста Marienkirche в Любеке, Петруса Хассе. В 1627–1642 годах Николаус служил органистом в церкви St. Marien в Штендале, а с 1642 года был органистом в Marienkirche Ростокa. Органное наследие сохранилось всего лишь в виде четырех органных обработок, дошедших в Пельплинской табулатуре, составленной католическим монахом братом Мавритиусом.

«**Allein Gott in der Höh sei Ehr**». Вокальный паттерн имеет форму бар. Строки хорала, большей частью попеременно, появляются в крайних

голосах (дисканте и басу), а средние голоса (альт и тенор) составляют простое гармоническое сопровождение. Следовательно, обработка демонстрирует трехголосные комбинации: дискант, альт и тенор или бас, тенор и альт. Только иногда произведение становится четырехголосным. Колорированные строки проходят только в дисканте. Возможно, что для проведения дисканта предназначались два мануала, по крайней мере, об этом говорят обозначения *Rüc* и *Bru*. Также имеются регистровые обозначения *Corn[ett]*, *Pos[aune]* для педали, что абсолютно не типично для того времени. Конечно, эти обозначения были сделаны не самим композитором, а позднее, тем не менее, они отражают имевший место способ игры *Auf 3 Clavier*.

Структура хоральной обработки повторяет форму бар, причем буквально, с помощью знака повтора. Обработка представляет не просто последовательность строк по образцу мотета или хоральной фантазии (с предимитациями и связующими пассажами между строками хорала), но преследует необычную и новую тогда идею чередования сольных вокальных строк в крайних голосах (дискант 1, дискант 2 и бас) [нот. 32]. Прототипом такого чередования является вокальный концерт с сопровождением генерал-баса. Несмотря на ясно очерченную песенную форму бар, эту обработку, из-за многократных цитат строк хорала, можно отнести не к органному хоралу, а к хоральной фантазии. Но еще больше, она похожа на Concerto — концерт для баса и дисканта с генерал-басовым сопровождением. Такой хоральный концерт, скорее всего, был новацией для органистов Ростока.

Хоральную фантазию на песнопение Пятидесятницы «**Komm, Heiliger Geist, Herre Gott**» *auf 2 Clav[ier]*: [*pedaliter*] также можно причислить к образцам концертирующего стиля с частой и виртуозной переменой верков.

«**Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt**» [I] — [*pro Organo*] *pleno*. Хоральную обработку составляют три версуса с полным последовательным проведением всех четырех строк хорала. Неколорированный *cantus firmus* проходит сначала в дисканте, затем в теноре и в басу. Таким образом, цикл представлен тремя органными хоралами или версусами, которые

соединяются коротким переходом, а в конце имеют короткий *Supplementum*. Мелодия Лютера изложена с изменением ритма и добавлением хроматики. Хотя формально версы четырехголосные, но на деле, зачастую, звучат лишь 2 или 3 голоса. Однородное звучание *pleno*, возможно, хорошо подходило для постлюдии после Причастия или в конце мессы.

«Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt» [III] *pro 3 Clav[ier]: [pedaliter]* — четыре строки хорала проводятся многократно, так что по типу сочинение можно отнести к хоральной фантазии. В произведении сочетаются два стиля, мотетный (до 31-го такта это фугированная часть с реальными и тональными ответами [нот. 33], декламационной единицей является минима, *cantus firmus* проходит в дисканте ровно или колорированно триолями, в басу ровно) и концертного (скачки, повторение тона, моторность движения, яркие ритмические фигуры) [нот. 34].

Особенность этого произведения в указании *pro 3 Clavier* и эхо-технике. Эхо представлено разными видами: точное полное повторение фразы; повторение только последнего мотива; повторение с незначительными изменениями. Хассе использует приемы эхо не для всех голосов сочинения, но только по отношению к дисканту, который следует исполнять попеременно на *Rückpositiv'e* и *Brustwerk'e*. Средние голоса остаются на *Oberwerk'e*, а педаль обеспечивает гармоническую основу [нот. 35]. В эхо-фрагментах на тихой звучности педаль не используется. Прототипом этого хорала, скорее всего, стали произведения Якоба Преториуса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав достаточное количество образцов хоральной обработки, попытаемся систематизировать типы и формы музыкальной композиции. В первую очередь, очевидны два типа обработки: интабуляция / колорирование хоровых произведений и оригинальные органные сочинения на хорал.

Оригинальные сочинения также подразделяются на две большие группы:

- многочастные обработки — версус-циклы, магнификат, Kyrie, гимны и секвенции.
- одночастные — хоральная фантазия и органный хорал в разных видах.

Признак, который позволяет разграничить органный хорал и органную хоральную фантазию — способ проведения строк хорала:

<u>органный хорал</u>	<u>хоральная фантазия</u>
<ul style="list-style-type: none"> • последовательно однократно • последовательно с повторами некоторых строк • неполное проведение хорала 	<ul style="list-style-type: none"> • однократно, с повторами фрагментов строки • многократно, с последовательным или непоследовательным повтором строк и / или их фрагментов

Во всех случаях строки хорала могут проводиться как непрерывно, так и с чередующимся паузированием.

Пользуясь терминологией Клауса Бекмана, разделим органный хорал на простой и модифицированный (расширенный)

Формы простого органного хорала

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Tenorlied — кантус в теноре, аккордово-гармоническое сопровождение | <ul style="list-style-type: none"> • канционал — кантус перенесен в дискант, сопровождение также аккордовое. |
|--|---|

В простых органных хоралах строки проводятся однократно, непрерывно, в соответствии со структурой образца (часто в форме бар).

Форм расширенного органного хорала достаточно много. Возможности модификации относятся как к *cantus firmus*, так и к сопровождающим его голосам.

Строки *cantus firmus* могут излагаться:

- непрерывно или через паузы (в таком случае предимитации возможны не только перед первой строкой)
- ровно (*plan*) или колорированно
- как *cantus planus* или ритмизованно
- в одном определенном голосе (дискант, альт, тенор, бас) или поочередно /одновременно (в бицинии) в нескольких голосах
- не полностью (характерно для фуги)

Сопровождающие голоса могут быть изложены:

- гомофонно-гармонически (колорированно или нет) — в простом хорале
- имитационно — в хорале мотетного строения
- контрапунктировать свободно или на материале *cantus firmus*

Количество голосов может варьироваться от 2 до 5.

Исполнение может быть на одном или двух мануалах, с педалью или без.

Органый хорал может быть «расширен» с помощью применения техник, тесно связанных с практикой интабулирования вокальной музыки — *Coro-spezzato* и *Klausul-Art*.

Вышеназванные способы изложения формируют в своих самых разнообразных сочетаниях неповторимый облик каждого органного хорала.

Отдельно надо остановиться на хорале мотетного строения, т. к. он является некой точкой возможного поворота в сторону формирования фуги или же хоральной фантазии³⁰. Здесь придется разобраться с терминологией и для этого обратиться за помощью к учебнику по полифонии А. П. Милки.

«Мотет — это форма вокальной музыки с текстом. Свое название мотет получил от фр. *mot*, что значит *слово*, поскольку музыкальная форма следует за формой вербального текста... Мотет формируется как последовательность

³⁰ Термин хоральная фантазия впервые стал использоваться в XIX веке.

разделов, или частей, называемых звеньями. Звено мотета представляет собой один из его разделов, написанный на какой-либо фрагмент текста, используемого в данном мотете, и завершающийся кадансом».³¹ «Вид мотета определяется тем, в какой технике выполнены его звенья... Если звенья написаны в технике кантуса фирмуса, то это мотет на *cantus firmus*... Если звенья написаны в имитационной технике, — это имитационный мотет... В имитационном мотете каждое звено представляет собой ту или иную малую имитационную форму»³².

Совершенно очевидно, что исходя из определения мотета, некорректно применять это название к инструментальной музыке. Аналогом вокального мотета можно считать ричеркар, хотя это и не исконное его значение³³. «Насколько позволяют судить источники, непосредственным толчком для появления имитационного ричеркара послужил перенос мотета на инструментальную почву (в основном, на клавишные инструменты)»³⁴. «Первые образцы имитационного ричеркара появились также в Италии. Образцами имитационного ричеркара могут служить, например, ричеркары Палестрины»³⁵.

Как раз итальянский ричеркар³⁶ и встречается у И. Штеффенса в свободном от хорала сочинении, под авторским названием *фантазия*. Второй версус магнификата первого тона Иеронимуса Преториуса отличается от фантазии Штеффенса наличием приема фрагментирования хоральной строки.

³¹ 10, с. 214

³² 10, с. 215–216

³³ «Первоначально, то есть в Италии конца XV–XVI века, *ricercare*, относилось к пьесам импровизационного характера и было фактически синонимом современного термина *импровизация* (искать — значит импровизировать, находить музыку и т.п.). В этом отношении оно было также синонимом английского *voluntary*, пьес импровизационного склада, появившихся в Англии XVI века... В конце XVI столетия подобное понимание ричеркара и сама трактовка *ricercare* = искать = импровизировать постепенно утрачивают значение» [10, с. 222].

³⁴ 10, с. 223

³⁵ Там же, с. 316

³⁶ Ричеркар, написанный на одну тему, которая контрапунктически и имитационно разрабатывается в разных ритмических значениях (*ordinario modo*, *diminutio* и *augmentatio*).

И так как Клаус Бекман относит это произведение к жанру хоральной фантазии, можно с большой долей уверенности сказать, что первым шагом от имитационного ричеркара в сторону северо-немецкой хоральной фантазии, является прием фрагментирования хоральной строки и многократного цитирования ее фрагментов. При этом появление *cantus firmus* оказывается возможным в разных голосах.

Следующим шагом можно назвать многократное проведение одной строки и различные эхо-эффекты. Образцом может быть третий версус из магнификата первого тона Иеронимуса Преториуса, а также две фантазии Иоганна Штеффенса³⁷.

Третьим шагом к «классической» хоральной фантазии (как это представлено у Тундера, Райнкена, Букстехуде), можно считать новаторство Иеронимуса Преториуса, игру *auf 2 Clavier* (второй версус магнификата третьего тона). Тембровое подчеркивание солирующего дисканта связано, с одной стороны, с итальянской арией, с другой, с эстетикой немецкого канционала. Введение в обиход разных видов дискант-эха также принадлежит Иеронимусу Преториусу: дискант-переключки на двух мануалах (вопрос-ответ) и точное короткомотивное дискант-это.

Основной чертой стиля Михаэля Преториуса является многократное и разнообразное проведение мелодических строк и их частей. В его фантазиях сочетаются мотетное письмо, канционал, *Tenorlied*, fuga, трехголосный мадригал и эхо-техника точного повтора мотива в разных голосах на одном мануале³⁸.

³⁷ В отношении оценки работ Штеффенса с Клаусом Бекманом солидарен Вилли Апель.

³⁸ А. Эдлер считает хоральные фантазии И. Штеффенса, Иеронимуса и Михаэля Преториусов хоральными ричеркарами, несмотря на то, что отмечает в их произведениях сочетания разных способов проведения хоральных строк и их отрывков. По его мнению, «характерный признак хоральной фантазии — растворение кантуса фирмуса, а также звукового сопоставления разных органных верков». Далее Эдлер пишет: «нет никакого разлома или последовательного перехода между хоральным ричеркаром и хоральной фантазией: ричеркары обогащались все время новыми структурными, выразительными

Новаторством Якоба Преториуса можно назвать *Эхо-фантазию Auff 3 Clavier*, в которой сочетаются два вида дискант-эха: поочередное проведение двух фраз хорала как *proposta-risposta* и короткомотивное эхо.

Чем ближе по времени оказываются хоральные фантазии к середине XVII столетия, тем сильнее обнаруживается переход от мотетного стиля Орландо Лассо к мадригалу, все сильнее проявляются черты инструментального виртуозного концертирующего стиля в подражание вокальному концерту в сопровождении генерал-баса (фантазия Хассе).

Можно сказать, что если ричеркар — это интабулированный имитационный мотет, то хоральная фантазия — это сочинение, в котором проведение каждой строки хорала и/или ее фрагмента оказывается комплексом интабулирующих разнообразных вокальных жанров: имитационного мотета, канционала, Tenorlied, фуги, мадригала, итальянского многохорного концерта, вокального концерта в сопровождении генерал-баса.

Несмотря на то, что фантазии могут быть мануальными, этот жанр, как никакой другой, сложился под влиянием большого северо-немецкого органа. Здесь необходимо упомянуть о возможностях сопоставления звучностей, которые тесно связаны с жанром фантазии, но им не ограничены:

точный повтор

- в крайних голосах на одном мануале
- дискант-эхо в разных тесситурах на одном мануале
- короткомотивное дискант-эхо на двух мануалах
- колорированное дискант-эхо на двух мануалах в размере одной строки
- блок-эхо — эхо группы голосов (педаль может не использоваться)
- короткомотивное (вплоть до одной ноты/аккорда) дискант- и/или блок-эхо
- эхо в каноне (Kanon-Echo-Kombination).

неточный повтор

- Coro-sprezzato — сопоставление звучания разных хоров (низкого, высокого, полного хора) в пределах одного или двух мануалов.
- дискант-эхо на двух мануалах с небольшим варьированием мелодического рисунка
- короткомотивный вопрос-ответ в дисканте на двух мануалах

Интересно, что хоральная фантазия в северо-немецких хоральных обработках этого периода выступает в качестве жанра для одночастных произведений и оказывается формой или способом организации версуса для многочастных обработок.

Северо-немецкие циклы, пожалуй, самый причудливый вид хоральных обработок. Версусы в цикле могут быть всеми видами органного хора, ричеркаром, фугой, хоральной фантазией. При этом, версусы могут быть как отдельными вариациями, так и их неразрывной цепью. И даже в одном версусе могут сочетаться фугированный бициниум, эхо-раздел и хоральная фантазия (Шильд).

В северо-немецкой органной хоральной обработке можно видеть синтез исконно немецких, итальянских и нидерландских музыкальных традиций. Наверное, отличительными характеристиками северо-немецкой органной хоральной обработки можно назвать прием колорирования и жанр хоральной фантазии.

Подводя итоги проделанной работы, приходится признать, что изначальная идея классифицировать виды и формы северо-немецких хоральных обработок XVI–первой половины XVII века и, возможно, даже уместить их в стройную таблицу, потерпела поражение. Но эта неудача свидетельствует еще об одной, третьей и, возможно, главной их черте — многообразии и калейдоскопичности форм.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балтер, Г. А.* Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий / Г. А. Балтер. — М. : Сов. композитор, 1976. — 484 с.
2. *Бочаров, Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко : Учебное пособие / Ю. С. Бочаров. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. — 232 с. : нот.
3. *Голдобин, Д. Ю.* Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : дис. канд. иск. / Д. Ю. Голдобин. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. — 307 с.
4. *Голдобин, Д.* Об особенностях полифонической фактуры в немецких органных интабуляциях XVI–XVII веков / Д. Ю. Голдобин // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — № 2. — С. 112–131.
5. *Из истории* мировой органной культуры XVI–XX веков : учеб. пособие / Автор концепции М. В. Распутина ; ред. М. Воинова, Е. Кривицкая ; ред. коллегия Т. Бочкова, М. Воинова, Е. Кривицкая, М. Моисеева, А. Петрова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — 2-е изд., доп., испр. — М. : Музиздат, 2008. — 864 с.
6. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. — М. : Сфера, 1998. — 344 с.
7. *Ливанова, Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года : Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век / Т. Н. Ливанова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1983. — 696 с. : нот.
8. *Лютер, М.* Чин мессы и причащения для виттенбергской церкви (Formula Missae) 1523 / пер. с латинского А. Зубцова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <https://www.reformed.org.ua/2/261/Luther>
9. *Лютер, М.* Немецкая месса и чин богослужения. 1526 / пер. с немецкого А. Зубцова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <https://www.reformed.org.ua/2/260/Luther>

10. *Милка, А. П.* Полифония : Учебник для музыкальных вузов. Часть I / А. Милка ; науч. ред. К. Южак / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб : Композитор, 2016. — 336 с. : нот. : схем.
11. *Музыкальная энциклопедия* : В 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1973.
12. *Насонова, М. Л., Насонов, Р. А.* Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина XVI — XVII вв.) / М. Л. Насонова, Р. А. Насонов // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) : сборник статей / Ред.-сост. В. С. Ценова. М. : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. — С. 114–123.
13. *Насонова, М. Л.* Северо-немецкая органная школа : Органная композиция как феномен культуры : автореферат дис. канд. иск. / М. Л. Насонова. — М. : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1994. — 26 с.
14. *Панов, А. А.* Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма / А. А. Панов. — Казань : Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2003. — 594 с.
15. *Протопопов, Вл.* Очерки из истории инструментальных форм XVI–начала XIX века / Вл. В. Протопопов. — М. : Музыка, 1979. — 327 с.
16. *Распутина, М. В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко : дис. канд. иск. / М. В. Распутина. — М. : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. — 285 с.
17. *Сторожко, М.* Концепция многохорности и северо-немецкая органная школа второй половины XVII века // LAUDAMUS / отв. ред. В. С. Ценова, ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко. — М. : Композитор, 1992. — С. 235–244.
18. *Франтова, Т. В.* Хоральная обработка / Т. В. Франтова // Полифонические жанры и формы эпохи барокко : Лекции по курсу «Полифония». — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. — С. 63–94.

19. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер ; пер. с немецкого Я. С. Друскина, ред. перевода и послесловие «Швейцер и вопросы баховедения» М. С. Друскина. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
20. *Apel, W.* Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700 / Willy Apel. — Kassel : Bärenreiter, 1967. — 784 S.
21. *Apel, W.* The history of keyboard music to 1700 / Willy Apel ; transl. and revised by Hans Tischler. — Bloomington : Indiana University Press, 1972. — 817 p.
22. *Beckmann, K.* Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. — T. 1: Die Zeit der Gründerväter, 1517–1629. / Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International, 2005. — 312 S.
23. *Beckmann, K.* Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. — T. 2: Blütezeit und Verfall, 1620–1755. / Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik GmbH & Co. KG, 2009. — 592 S.
24. *Crivellaro, P.* Die Norrddeutsche Orgelschule : Aufführungsoraxis nach historischen Zitaten. Repertoire. Instrumente / Paolo Crivellaro. — Stuttgart : Carus-Verlag, 2014. — 208 S.
25. *Edler, A.* Geschichte der Klavier- und Orgelmusik. — Bd. 1 : Von den Anfängen bis 1750 : Mit 37 Abbildungen und 269 Notenbeispielen. - XIV, 613 S. : il. / Arnfried Edler in Verbindung mit Siegfried Mauser. — Laaber : Laaber-Verlag, 2007. — IV, 613 S. : 37 Abbild. : 269 Not.
26. *Frotscher, G* Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. — 1. Bd. / Gotthold Frotscher. — Berlin : Verlag Merseburger, 1959.– 644 S.
27. *Handbuch* Orgelmusik : Komponisten. Werke. Interpretation / hrsg. von Rudolf Faber und Philip Hartmann. — 2. ergänzte Auflage. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 2010. — 714 S.
28. *Krummacher, F* Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach / Friedhelm Krummacher. — Kassel u. a. : Bärenreiter, 1978. — 546 S. — (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. — Band XXII).

29. *Laukvik, Jon* Historical performance practice in organ playing: An introduction based on selected organ works of the 16th - 18th centuries — Vol. I (text) Translated by Brigitte and Michael Harris / Jon Laukvik. — Stuttgart : Carus, 1996. — 318 S.
30. *Die Musik* in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik : 29 Bände in 2 Teilen; Sachteil in 9 Bänden, Personenteil in 17 Bänden ; mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil und einem Supplement / begr. von Friedrich Blume ; hrsg. von Ludwig Finscher. — 2. neubearb. Ausg. — Kassel u. a. : Bärenreiter ; Stuttgart u. a. : Metzler, 1994–2007.
31. *The New Grove* Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / Ed. by S. Sadie. — 2nd ed. — London : Macmillan, 2001.
32. [*Praetorius, M.*] Syntagma Musicum III — Translated and edited by Jeffery Kite-Powell / Michael Praetorius. — Oxford : Oxford University Press, Inc., 2004. — 265 p.
33. *Ritter, A. G.* Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. — Bd 1. / A. G. Ritter. — Leipzig : Max Hesse's Verlag, 1884. — 225 S.

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ

34. *Hasse, N.* Sämtliche Orgelwerke: 4 Choralbearbeitungen / Nikolaus Hasse ; hrsg. von Claudia Schumacher. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2008. — 38 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Band 16).
35. *Praetorius, H.* Sämtliche Orgelwerke. Teil 1 : 8 Magnificat-Zyklen. 2 Choral-fantasien. Magnificat primi toni (Hieronymus Praetorius III.) / Hieronymus Praetorius ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2003. — 120 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 1).

36. *Praetorius, H.* Sämtliche Orgelwerke. Teil 2 : 19 Gymnus-Zyklen / Hieronymus Praetorius ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2003. — 114 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 2).
37. *Praetorius, H.* Sämtliche Orgelwerke. Teil 3 : 10 Kyrie-Zyklen. Gloria, Sanctus, Agnus. 4 Sequentia-Zyklen. Psalm 113. Magnificat germanice / Hieronymus Praetorius ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2003. — 112 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 3).
38. *Praetorius, J.* Sämtliche Orgelwerke : 6 Versus-zyklen. Orgelchoral. 3 Preambula / Jakob Praetorius ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2004. — 80 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 6).
39. *Praetorius, J.* Sämtliche Orgelwerke : 14 Choralbearbeitungen. 2 Psalm-Bearbeitungen / Johann Praetorius ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2004. — 132 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 7).
40. *Praetorius, M.* Sämtliche Orgelwerke : 3 Choralfantasien. Choralvariation. 6 Hymnusbearbeitungen / Michael Praetorius ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2009. — 72 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 21).
41. *Scheidemann, H.* Sämtliche Orgelwerke. Teil 1 : 35 Choralbearbeitungen / Heinrich Scheidemann ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2004/2008. — 172 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 8).
42. *Scheidemann, H.* Sämtliche Orgelwerke. Teil 2 : 8 Magnificat-Zyklen. Anonymus : Choralfantasie (Magnificat VIII. toni) / Heinrich Scheidemann ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2004. — 126 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 9).

43. *Scheidt, S.* Tabulatur-Buch, Görlitz 1650 : 111 vierstimmige Choralsätze für Orgel oder Clavier / Samuel Scheidt ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2015. — 116 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 36).
44. *Scheidt, S.* Tabulatura nova, Teil I / Samuel Scheidt ; hrsg. von Harald Vogel. — Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel, 1994. — 171 S.
45. *Scheidt, S.* Tabulatura nova, Teil II / Samuel Scheidt ; hrsg. von Harald Vogel. — Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel, 1998. — 182 S.
46. *Scheidt, S.* Tabulatura nova. Teil III / Samuel Scheidt ; hrsg. von Harald Vogel. — Wiesbaden u. a. : Breitkopf & Härtel, 2001. — 192 S.
47. *Schild, M.* Sämtliche Orgelwerke : 2 Versus-Zyklen. Liedsatz-Kolorierung. 2 Praeambula / Melchior Schild ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2003. — 48 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 5).
48. *Schtrunck, D.* Sämtliche Orgelwerke : Choralbearbeitungen. Toccata. Motettenkolorierungen / Delphin Schtrunck ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2006. — 76 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 14).
49. *Steffens, J.* Sämtliche Orgelwerke : 3 Choralbearbeitungen. Fantasia / Johann Steffens ; hrsg. von Klaus Beckmann. — Mainz : Schott Musik International GmbH & Co. KG, 2003. — 28 S. — (Meister der Norddeutschen Orgelschule. — Band 4).

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Людольф Бёдiker фон Линген. Фрагмент органной табулатуры³⁹



2. Иоганн Штеффенс. Хоральная фантазия «Ach Gott, vom Himmel sieh darein», тт. 154–160



3. Иоганн Штеффенс. Хоральная фантазия «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt», тт. 27–40



4. Иоганн Штеффенс. Хоральная фантазия «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt», тт. 73–80



³⁹ 22, S. 15

5. Иоганн Штеффенс. Хоральный версус-цикл «Veni redemptor gentium»,
версусы 2 и 3, тт.19–37

6. Иеронимус Преториус. Магнификат 7-го тона, версус 4, тт. 45–60

7.
Мелодия 1-го магнификат-тона

Cantus firmus в Магнификате 1-го
тона Иеронимуса Преториуса⁴⁰

8. Иеронимус Преториус Магнификат первого тона, версус 1, тт. 18–25

9. Иеронимус Преториус, гимн «Te lucis ante terminum», версус 2, тт.55–89

55 [Organo] 60

65

70 75

80 85

[Rückpositiv]

10. Иеронимус Преториус. Хоральная фантазия «Christ, unser Herr, zum Jordan kam», тт.32–46

35 [O] [R]

40 [O] [R]

45

11. Иеронимус Преториус. Хоральная фантазия «Christ, unser Herr, zum Jordan kam»,
тт. 198–209

12. Михаэль Преториус. Хоральная фантазия «Christ, unser Herr, zum Jordan kam»,
тт. 60–72

13. Якоб Преториус. Версус-цикл «Von Allen Menschen abgewandt», версус 2, тт. 19–34

14. Якоб Преториус. Эхо-фантазия «Durch Adams Fall ist ganz verderbt», *Auff 3 Clavier*,
тт. 79–92

15. Мельхиор Шильд. Хоральная обработка «Herr Christ, der einig Gottessohn», версус 1,
тт. 1–18

[I. Versus.] a 4, midt dem pedahl vnnndt 2 Clauier

Melchior Schildt (1592-1667)

16. Мельхиор Шильд. Колорированный канционал «Herzlich lieb hab ich dich, o mein Herr»
тт. 1-11

Melchior Schildt

17. Канционал «Herzlich lieb hab ich dich, O Herr», тт.1–14

HERzlich lieb hab ich dich O Herr

Incerti

HERtz- lich lieb hab ich dich O Herr/ Ich bitt du wolst seyn von mir nicht ferr/ mit dei- ner Güt vnd

Gna- de/ Die gan- tze Welt nicht er- frew- et mich/ nach Him-

18. Мельхиор Шильд. Колорированный канционал «Herzlich lieb hab ich dich, o mein Herr», тт. 26–34

19. Мельхиор Шильд. Колорированный канционал «Herzlich lieb hab ich dich, o mein Herr», *Supplementum*, тт. 79–82

20. Мельхиор Шильд. Колорированный канционал «Herzlich lieb hab ich dich, o mein Herr», тт. 66–70

21. Мельхиор Шильд. Колорированный канционал «Herzlich lieb hab ich dich, o mein Herr», тт. 50–54

22. Мельхиор Шильд. Магнификат *primi modi*, версус 2, тт. 1–4 – бициниум

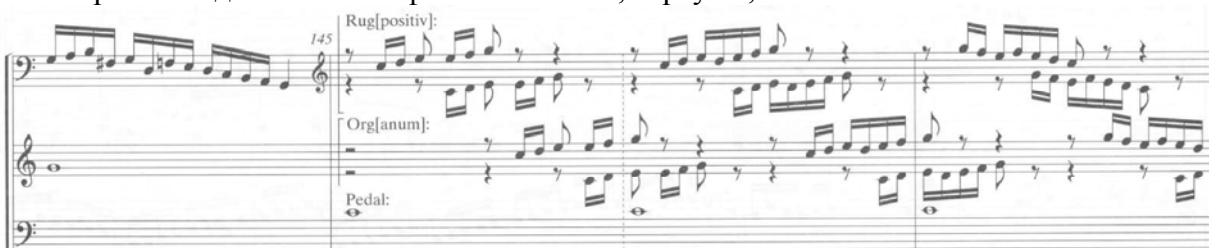
II. Versus. Auff 2 Clavier

23. Мельхиор Шильд. Магнификат *primi modi*, версус 2, тт. 63–7224. Мельхиор Шильд. Магнификат *primi modi*, версус 2, Supplementum, тт. 175–183

25. Генрих Шайдеман. Магнификат 3-го тона, версус 2, тт. 58–68



26. Генрих Шайдеман. Магнификат 3-го тона, версус 2, тт. 144–147



27. Генрих Шайдеман. хоральная фантазия «Allein zu dir, Herr Jesu Christ», тт. 12–21



28. Дельфин Штрунк. «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt», Variatio 4, тт. 107–111



29. Дельфин Штрунк. Интабуляция пятиголосного мотета Орландо Лассо «Surrexit pastor bonus», тт. 84–87



30. Дельфин Штрунк. Интабуляция пятиголосного мотета Орландо Лассо «Surrexit pastor bonus», тт. 114–118



31. Дельфин Штрунк. «Ecce Maria genuit nobis», Seconda pars, тт. 10–14



32. Николаус Хассе, хоральная фантазия «Allein Gott in der Höh sei Ehr», тт. 13–25

13 Brust:

19 Rtic:

Corn:

33. Николаус Хассе, хоральная фантазия «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt» [II], тт. 1–16

pro 3 Clav[ier]: [pedaliter]

Nikolaus Hasse (um 1605-1670)

[Organum]

[Pedal]

Ruc[kpositiv]:

34. Николаус Хассе, хоральная фантазия «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt» [II], тт. 28–38

28

34

15

35. Николаус Хассе, хоральная фантазия «Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt» [II], тт. 156–161

156